

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

MARCIN GRABOWIECKI

ARCHIV VE FOTOGRAFICKÝCH KNIHÁCH

PO ROCE 2000

Opava 2014

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Marcin Grabowiecki

Obor: Tvůrčí fotografie

Archiv ve fotografických knihách po roce 2000

Archives In Photobooks After 2000

Teoretická diplomová práce

Vedoucí teoretické diplomové práce:

Prof. PhDr. Vladimír Birgus

Opava 2014

Abstrakt: Práce je věnovaná současným fotografickým knihám, které vycházejí z archivů. Chtěl bych v ní přiblížit složitost téma, které obsahuje amatérskou fotografii, soukromé a státní archivy. Pozornost věnuji také zastírání hranic mezi tímto přímým rozdělením a využívání archivů v tvorbě fiktivních příběhů.

Klíčová slova: archiv, archivní fotografie, amatérská fotografie, soukromý archiv, sbírky, veřejný archiv, rodinné album, koláž, kniha fotografií, fotokniha, nalezené fotografie

Abstract: My work is devoted to the contemporary photobooks that are based on archives. I would like to show complexity of the subject, which includes amateur photographs, private and state archives. I am also interested in blurring the boundaries between these rigid divisions and use of archives in creating a fictional stories.

Keywords: My work is devoted to the contemporary photobooks that are based on archives. I would like to show complexity of the subject, which includes amateur photographs, private and state archives. I am also interested in blurring the boundaries between these rigid divisions and use of archives in creating a fictional stories.

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE
(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Marcin GRABOWIECKI**
Osobní číslo: **F101129**
Studijní program: **N8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obory: **Tvůrčí fotografie**
Tvůrčí fotografie
Název tématu: **T: Archiv ve fotografických knihách po roce 2000**
Téma anglicky: **Archives In Photobooks After 2000**
Zadávací ústav: **Institut tvůrčí fotografie**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

- amatérské fotografie - soukromé archivy - veřejné archivy a sbírky - archiv a fikce

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**
Seznam odborné literatury: **viz příloha**

Vedoucí diplomové práce: **Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání diplomové práce: **11. května 2014**
Termín odevzdání diplomové práce: **30. května 2014**

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 8. prosince 2013

Příloha zadání diplomové práce

Seznam odborné literatury:

- Abrams, Michael: Welcome to Springfield, Loosestrife Editions, Rockville 2012
Campany, David: Gasoline, Mack, London 2013
Catanese, Melissa: Dive Dark Dream Slow, Ice Plant, Los Angeles 2012
Chanarin, Oliver, Broomberg, Adam: People In Trouble Laughing Pushed To The Ground, Mack, London 2011
Chanarin, Oliver, Broomberg, Adam: Holy Bible, Mack, London 2013
Chomętowska, Zofia, Śwircz Kuba, Dšbrowski Kuba: Amerykanka: Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2011
Dean, Tacida: Floh, Steidl, Göttingen 2001
Ferrari, Andrea: The pictures included in this envelope, Kehrer Verlag, Berlin/Heidelberg 2013
In Almost Every Pictures 1-12, KesselsKramer Publishing, Amsterdam 2002-2012
Jones, Ed; Prus, Timothy: Nein, Onkel: Snapshots From Another Front 1938-1945, AMC Books, London 2007
Jones, Ed; Prus, Timothy: The Corinthians: A Kodachrome Slideshow, AMC Books, London 2008
Kessels, Erik: Album Beauty, RVB Books, Paris 2012
Kessels, Eric; Kooiker, Paul: Terribly Awesome Photobooks, Art Paper Editions, Ghent, 2012
Kobendza, Roman, Sokoźowska Basia: Notes botaniczny, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2012
Lurka, Bartek: 25/25, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2011
Menner, Simon: Top Secret. Images from the Stasi Archives, Hatje Cantz, Ostfildern 2013
Merryman, Anne Sophie: Mrs. Merryman's Collection, Mack, London 2012
Messenger, Annette: Voluntary Tortures, Hatje Cantz, Ostfildern 2013
Praha objektivem tajne policie / Prague through the Lens of Secret Police, Ustav pro studium totalitnich rezimu, Praha 2009
Sauvin, Thomas: Silvermine, AMC Books, London 2013
Terzaghi, Matteo, Zürcher, Marco: Hotel Silesia, Muzeum w Gliwicach / Czytelnia Sztuki, Gliwice 2013
Useful Photography, KesselsKramer Publishing, Amsterdam 2000-2013
Van Manen, Bertien: Easter and Oak Trees, Mack, London 2013
Vaschetti, Lorena Guillen: historia, memoria y silencios, Schilt Publishing, Amsterdam 2011
Walther, Thomas: Other Pictures, Twin Palm Publishers, Santa Fe 2000

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl v ni veškerou literaturu a zdroje, které jsem použil.

Souhlasím se zveřejněním v Univerzitní knihovně Slezské university v Opavě, v knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na webových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Podpis:

Děkuji prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi za neocenitelné rady, které mi pomohly tuto práci napsat a Milanu Biegoňovi za neocenitelnou pomoc s jejím překladem. Jsem také vděčný všem přednášejícím, se kterými jsem se během mého studia na Institutu tvůrčí fotografie setkal. Být s nimi v kontaktu pro mě bylo velmi inspirující a mobilizující pro další tvůrčí práci.

Obsah

Úvod	1
1. Začátky	4
2. Působení amatérské fotografie	7
3. Bohatství soukromých archivů	13
4. Veřejné archivy, sbírky a kolekce	20
5. Stírání hranice mezi soukromým a veřejným archivem	29
6. Archivní fotografie jako fikce	36
Závěr	40
Literatura	43
Jmenný rejstřík	47

Úvod

Fotografické archivy představují široké a složité téma, který vyvolal větší zájem až na konci 20. a začátku 21. století. Zkoumání archivů známých fotografů se stalo naprosto běžné. Každou chvíli jsou objevena ztracená, nebo přinejmenším neznámá díla nějakého autora. K tomuto jevu dochází i v Polsku.

Dobrym příkladem mohou být knihy s fotografiemi Stefanie Gurdowé¹, Wilhelma von Blandowského² nebo Bolesława Augustise³. Pod drobnohledem se tak ocitají archivy více i méně známých osobností, ale i amatérské fotografie. Publikace *ALBOM.PL*⁴ představuje výběr snímků získaných v rámci fotograficko-archeologické výpravy do polsko-běloruského pohraničí, které se zúčastnili mj. Rafał Siderski a Grzegorz Dąbrowski. Během prvního ročníku soutěže o nejlepší návrh fotografické knihy, zorganizovaný Čítárnou umění (Czytelnia Sztuki) v Glivicích (2012), zvítězila publikace autora této diplomové práce. Tato práce pak byla v následujícím roce vydána.⁵ Kniha obsahovala snímky vyvolávající pocit bezstarostného léta pocházející z domácího archivu.

Uznání si zaslouží působení institucí, jako jsou Dům setkání s dějinami (Dom Spotkań z Historią), Nadace archeologie fotografie (Fundacja Archeologia Fotografii) nebo galerie Asymetria. Poslední jmenovaná se pak zabývá tvorbou např. Zofie Rydetové, Jerzyho Lewczyńskiego, Wojciecha Plewińskiego a Zbigniewa Dłubaka. Jejich přínos se pak snaží popularizovat pomocí výstav nebo prodejem fotografií. Je nutné také zmínit, že jde o jedinou galerii, která byla v roce 2013 pozvána na prestižní veletrh Paris Photo.

O rok dříve byly na stejném veletrhu prezentovány fotografie Wiktora Pentala a Henryka Makarewicze, zachycující obyvatele čtvrti Nowa Huta. Expozici *Nowa Huta – Miasto idealne*, připravenou nadací Imago Mundi ve spolupráci s galerií Asymetria a Nadací archeologie fotografie, navštívilo více než 50 tisíc diváků, včetně kurátorů a vedoucích představitelů nejvýznamnějších muzeí a center současného umění.

Pokud píšeme o archivech, nesmíme zapomenout zmínit činnost Jerzyho

1 Gurdowa, Stefania: Klisze przechowuje się, Fundacja Imago Mundi, Krakov 2008.

2 Nowicki, Wojciech: Niepokoje Wilhelma von Blandowskiego, Muzeum v Glivicích, Glivice 2013.

3 Augustis, Stowarzyszenie Edukacji Kulturalnej Widok, Białystok 2010.

4 ALBOM.PL, Stowarzyszenie Edukacji Kulturalnej Widok, Białystok 2013.

5 Grabowiecki, Marcin: Babie lato, Muzeum v Glivicích / Czytelnia Sztuki, Glivice 2013.

Lewczyńského, který vymyslel termín „Archeologie fotografie“, za nímž se skrývá zkoumání událostí odehrávajících se v takzvané „fotografické minulosti“⁶. Lewczyński pozvedl zapomenuté, vyhozené negativy na úroveň umění. Jeho koncepce využívající ve své umělecké činnosti děl jiných autorů je pro další generace tvůrců inspirací. Díla jako *Nysa 1945. Nasze powiększenie* (Nysa 1945. Naše zvětšenina, 1971) nebo *Nieznany* (Neznámý, 1959) z cyklu *Głowy wawelskie* (Wawelské hlavy) se do dějin fotografie zapsala natrvalo. Souhrnný pohled na autorův přínos můžeme nalézt ve výborné a průřezové publikaci *Jerzy Lewczyński. Pamięć obrazu* (Jerzy Lewczyński. Paměť obrazu)⁷.

Ve své práci bych se chtěl zaměřit nikoliv na díla vyhlášených umělců, ale na díla autorů neznámých a často opomíjených. Chci se zabývat fenoménem rodinné, amatérské a užité fotografie. Tento typ fotografie se nazývá fotografií vernakulární.

Vernakularita je příhodný a obsažný pojem, který je nejčastěji používán anglickojazyčnými specialisty. „Názvem vernakulární se označuje taková fotografie, která nezapadá do žádného uměleckého směru. Najdeme zde často fotografii užitou (technickou, reklamní, rodinnou), ale i pohlednice, upomínkové předměty s podobiznami blízkých apod.“⁸

Vernakulární fotografie (vytvořená amatéry) ve fotografických knihách sehrává velkou roli již delší dobu. Mnoho autorů hromadí staré snímky a pohlednice nalezené na bleších trzích. Aby se v hromadách materiálu neztratili, používají pro orientaci v nasbíraných věcech určitý klíč. Později začínají sbírat díla, která se hodí do jejich sběratelské koncepce.⁹

Karolina Ziębińska-Lewandowska píše, že vernakulární fotografie souvisí s úslužností, užitečností a domáckostí. „Pojem se proto vztahuje jak na fotografii amatérskou, rodinnou a anonymní, ale i na fotografii užitou. Ta poslední se z tohoto pohledu stane vernakulární teprve tehdy, až přestane sloužit pro to, pro co byla původně vytvořena, až bude nějak ze své prvotní pozice na trhu vytlačena.“¹⁰ K vizuálnímu umění je pak navrácena prostřednictvím kurátorů, umělců, kritiků a jednou z forem, ve

6 Nowicki, Wojciech: Jerzy Lewczyński. Pamięć obrazu, Muzeum v Glivicích, Glivice 2012.

7 Muzeum v Glivicích, Glivice, 2012.

8 Cichočka, Marta Eloy: Dobra fotografia deszczu się nie boi, dwutygodnik.com, 05/2010.

9 Colberg, Joerg: Review: Welcome to Springfield by Michael Abrams, jmcolberg.com, 11/2012.

10 Ziębińska-Lewandowska, Karolina: Kiedy dokumentalne osuwa się w wernakularne: Zofia Chomętowska. Polska w podróży, Fundacja Archeologia Fotografii, Varšava 2013.

které se objevuje, a tou je kniha.

Termín „fotografická kniha“ (ang. photobook) sice není nový, ale raději si jeho význam přiblížíme. Není teoretickou literaturou na téma obraz, není ani klasickým albem. Jde o odlišnou uměleckou výpověď, která je založena na snímcích, jež vyprávějí příběh. Svoji formu pak nachází v papírové publikaci, ve které je obsah stejně důležitý jako vizuální stránka. Můj výběr titulů je subjektivní. Jeho cílem je obrácení pozornosti na zajímavé jevy, a nikoliv na knihy. Mým záměrem není vytvoření seznamu nejlepších knih tohoto druhu, které kdy vznikly, ale vymezení oblasti hledání v jeho dosahu.

1. Začátky

Určitým výchozím bodem pro knihy z počátku 21. století, které se opírají o vernakulární fotografii, je *Other Pictures*, již vydalo americké nakladatelství Twin Palm Publishers v roce 2000. Najdeme v ní anonymní fotografie pocházející ze sbírek německého sběratele Thomase Walthera. Práce z tohoto cyklu byly vystaveny v Museum of Modern Art v New Yorku. Publikace se skládá z více než 150 obrázků z jeho kolekce nalezených snímků. Sbíрка vypadá zdánlivě chaoticky. Svou tematikou se od sebe snímky velmi odlišují.

Jednotlivé fotografie, negativy, dokonce i celé stránky z alb se přes sebe prolínají pozitivy, pravděpodobně v důsledku dvojí expozice. Snímky by se sice mohly objevit v rodinném albu (pravděpodobně mnoho z nich z takového alba pochází), ale výřezy nejsou pro tento typ fotografie typické. Každý snímek má nějakou chybu.

Knihá se skládá z neklidu a hrůzu vyvolávajících sekvencí. Ohňostroj, který svým tvarem připomíná skákající ženu z vedlejší stránky. Letadlo protínající nebe je umístěné vedle skupiny gymnastek tvořících dynamický choreografický obrazec. Noční požár domu sleduje na vedlejším snímku trojice mrkajících dětí. Mužská tvář zírá z obrazovky na děti v zábavním parku. Myšák Mickey se objevuje vedle chlapce pózujícího se sekerou a umělou useknutou hlavou, ze které kape umělá krev.

Hrajeme si s podivnými snímky, jejichž významu nerozumíme. Muž oblečený v uniformě pózuje před střelami. Žena sleduje vodu stříkající z hadice. Skupina nahých lidí pózuje vedle muže na motorce (který je pro změnu oblečený).

Thomas Walther píše, že honba za snímky je vášní, která někdy přináší neočekávané odměny.¹¹ Většina snímků z této knihy prozrazuje hodně o Americe a lidech, kteří se podíleli na jejích dějinách ve 20. století. Dokumentují hlubokou nevinnost, velkou hrdost a výjimečný smysl pro humor americké společnosti. Na snímcích není předstírání nebo teoretizování, pouze prostota a chuť zachytit pomíjivé okamžiky. Podle autora sbírky nám snímky v knize „připomínají, že se přístroj může stát prodloužením geniality v rukách každého z nás“¹².

Snímky tvořící *Other Pictures* jsou fotografie anonymních autorů. Většina

11 Walther, Thomas: *Other Pictures: anonymous photographs from the Thomas Walther collection*, Twin Palm Publishers, Santa Fe 2000.

12 *ibidem*

z negativů byla pravděpodobně vyvolána v laboratoři, která byla autorům nejbližší. Tak také vznikly kopie ve formě nevelkých kontaktních snímků. Díky tomu snímky překvapují bohatstvím svých detailů a svým formátem pak připomínají hrací karty.

Mia Finemanová v úvodu knihy připomíná slova Alfreda Stieglitze, který v roce 1909 publikoval v magazínu *Photographic Topics* seznam dvanácti věcí, kterým by se amatérští fotografové měli vyhnout. Bylo mezi nimi i varování, aby fotograf nikdy sám sebe nebral příliš vážně. Stieglitz tím míní, že ne každý, kdo pod stromečkem nalezne fotoaparát, se okamžitě stane umělcem. Stieglitz nebyl jediný, kdo si myslel, že být umělcem je otázkou citlivosti, posláním, je to práce na plný úvazek. Tento postoj napovídá, že umělcem člověk nemůže být jen v neděli a o svátcích.

Finemanová však s tímto názorem nesouhlasí. Myslí si, že dobrá fotografie ne vždy vyžaduje dlouhá léta obětování, ale někdy spíše jen okamžik vytoužené pozornosti. Finemanová upozorňuje na význam náhody ve fotografii. Na snímcích si všímá jiskřiček geniality, které se stávají někomu častěji a jiným zřídka. Žádným způsobem je nemůžeme plánovat ani předvídat.

Fotografie je ve své přirozenosti náhodná a osudová. Je rozdíl mezi tím, co chceme zvěčnit, a tím, co se objevuje na snímku. Většinou tam najdeme elementy, které jsme při kompozici výřezu neviděli, protože jsme se soustředili na zachycení motivu, který vzbudil náš zájem. Této odlišnosti si byl dobře vědom Garry Winogrand, když napsal, že fotografuje proto, aby se přesvědčil, jak něco bude vypadat, když to vyfotografuje.¹³

Amatér se snaží zkrotit fotografickou techniku a vytvořit co nejlepší snímek. Většinou však čím více se snaží, tím horších výsledků dosáhne. Snímky obsažené v knize ukazují neúspěchy, které však přece jen končí dobře. V případě takovýchto snímků se objevuje jiný druh pravdivosti obrazu.

Dobrym příkladem je rozmazaný a neostrý snímek mladé ženy stojící před krbem. V jedné ruce drží sklenici a druhou dělá gesto, které by mohlo být pozváním, ale stejně tak zaháněním osoby, která není v záběru. Snímek má zvláštní atmosféru. Jako portrét ženy není moc povedený, ale jako symbol mystiky, romantické zaslepenosti – je velmi dobrý.

13 Walther, Thomas: *Other Pictures: anonymous photographs from the Thomas Walther collection*, Twin Palm Publishers, Santa Fe 2000.

Fotografujeme pro to, abychom zachytili rodinné slavnosti nebo cestování, abychom se viděli na snímcích. Pokoušíme se zavést jistý pořádek, ne vždy se nám to však podaří. Výsledkem je množství metafor a souvislostí, které vyvolávají naše snímky.

Rodinné album je antologií nejrůznějších technických omylů. Vidíme šikmé horizonty, neostrosti, podexpoze i přeexpoze a neúmyslné dvojité expoze.

Snímky pocházejí z let 1910–1960, zcela jistě šlo o zlatý věk amatérské černobílé fotografie. Mezi snímky najdeme i díla, která lze zařadit k různým fotografickým směrům. Mohou to být jen naše vlastní spojitosti, ale také vědomé následování povinného stylu a estetiky určité doby.

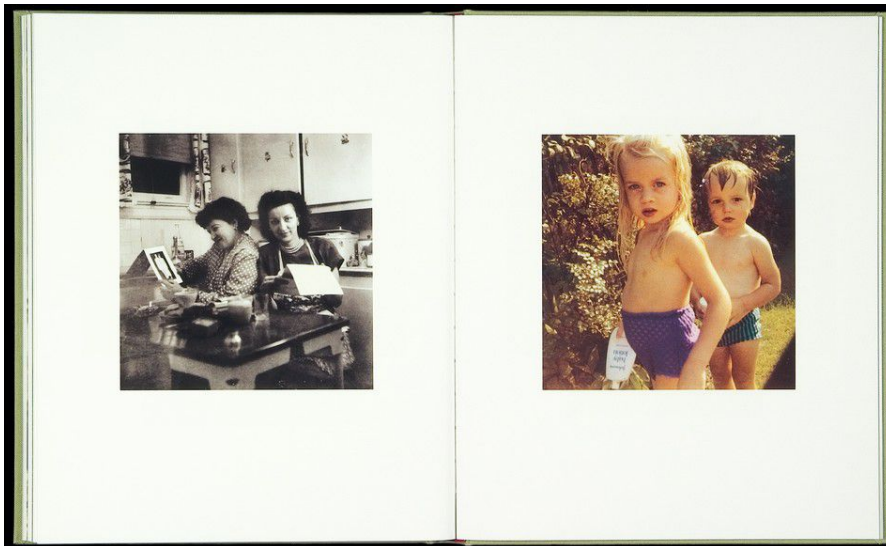
Musíme se také zmínit, i když jen krátce, o knize *Floh* vydané nakladatelstvím Steinl v roce 2001. Její autorka Tacita Deanová v ní ukazuje amatérské snímky nalezené na bleších trzích v Evropě a Americe. Portréty, prázdninové momentky, dokumentace banálních událostí nebo spektakulárních pohledů tak získaly nový život. Celkem 163 snímků bylo vybráno z fotografií, které Deanová sedm let sbírala.

Můžeme dobře znát estetiku rodinných snímků, ale i přesto navždy zůstanou jedním z nejzáhadnějších, nejasných a pomíjivých směrů fotografického dokumentu.¹⁴ Jejich příběh znají jen osoby z nejbližšího okolí lidí, kterých se snímek týká. Z tohoto pohledu se momentkové rodinné fotografie stávaly materiálem vhodným pro knihy jen zřídka.

Je těžké najít příběh obsažený v každém snímku, ale při delší sekvenci vyznívají s obrovskou silou. Deanová jim dává nový život a potenciální naraci – diskrétní a tajemnou. Je to příběh, který vypráví o paměti, touze, ztrátě, naději a nakonec i o pravdě a fikci.¹⁵

14 Parr, Martin – Badger, Gerry: *The Photobook: A History volume II*, Phaidon, London 2006, str. 231.

15 *ibidem*



Dean, Tacita: Floh, Steidl, Göttingen 2001

2. Půvab amatérské fotografie

Co nás fascinuje na archivních fotografiích? Jednu z možných odpovědí nabízí autor knihy *Album Beauty* Eric Kessels – může jít o nepopiratelnou krásu starých fotografických alb.

„Před Flickerem, Picasou, Facebookem a Instagramem bylo fotografické album,“ píše Christian Bunyan v eseji z této knihy. „Mohli jsme ho nalézt na policičce téměř v každém domě. Byl záznamem rodinné historie. Nebylo možné se k němu nalagovat, ani podělit se o jeho obsah s přáteli prostřednictvím Facebooku. Bylo třeba pro něj natáhnout ruku, otevřít jej a obracet stránky – fyzicky ho vnímat.“¹⁶ Podle Bunyana obsahovala rodinná alba obvykle snímky představující část „rodinné propagandy“ (termín vytvořený Martinem Parrem). V albech se většinou ocitly snímky zachycující jasnější stránku života. Jen krásné dny, úsměvy, slunce. Nebylo v nich místo na komplikovanější emoce, které by svědčily o tom, že jsme lidmi.

Ve starých albech však přece jen občas najdeme snímky, které mají k dokonalosti daleko. Bunyan nachází krásu právě na snímcích, na kterých se objevuje prasklina nebo škrábance. Nejde mu o bezchybnou krásu, ale o půvab, který se objevuje v něčem velmi zřídka nalezeném.

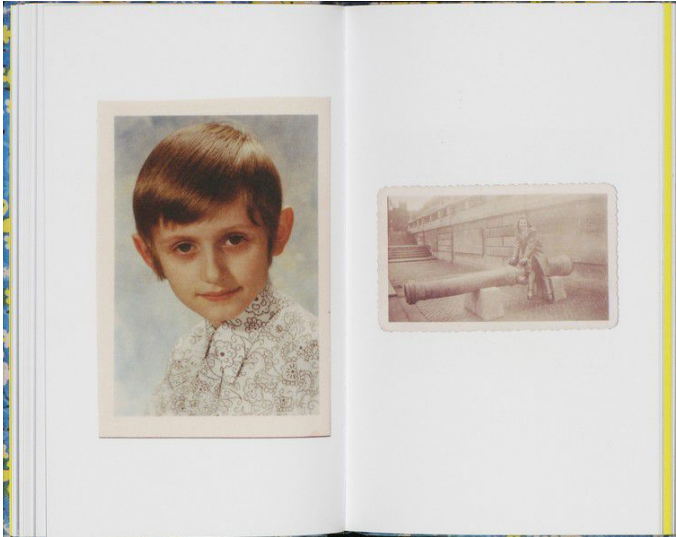
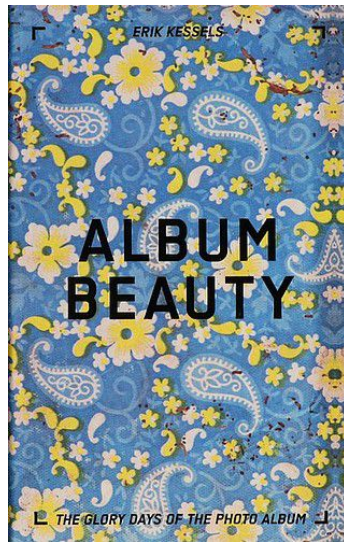
Na snímcích najdeme technické chyby všeho druhu, jako například nesprávnou expozici, nešikovný výřez, neostrost, ruku nebo řemínek přístroje překrývající objektiv. Část chyb vznikla jako výsledek nemilosrdného působení času. Můžeme k nim připočítat nežádoucí nasvětlení negativů nebo postupné vyblednutí snímků, fleky a barevné deformace.

Do jiné kategorie patří snímky, které se z nejrůznějších důvodů nehodí k estetice rodinného alba. Jde o vizuální triky, využívající například iluzi perspektivy. Kdy muž jakoby drží na dlani dívku z druhého plánu, jež stojí výše a ve větší vzdálenosti.

Existují také snímky, které prozrazují manipulaci s obrazem ještě z doby před Photoshopem. K tomuto typu experimentu můžeme zařadit osoby ze snímků odstraněné a vložené na černé pozadí. Dalším příkladem je na snímku chybějící ženich. Takový zásah Bunyan nazývá „nenávisť aplikovanou na obrazy, které měly původně vyvolávat radost“¹⁷.

16 Kessels, Erik: *Album Beauty*, RVB Books, Paris 2012.

17 *ibidem*



Kessels, Erik: Album Beauty, RVB Books, Paris 2012

Všechny tyto chyby jsou pro něj důvodem ke studiu pomíjející slávy snímků rodinných alb.

Erik Kessels téměř patnáct let sbíral „osiřelé“ snímky a alba na bleších trzích celého světa. Sesbíraný materiál se pro něj stal předmětem studia. Výsledkem je pak publikace, ve které se s námi dělí o snímky, na které upozorňuje a o kterých přemýšlí ve svých úvahách.

V rozhovoru pro italskou verzi magazínu Vogue¹⁸ Eric Kessels říká, že autorské snímky nejsou ideální, ale vznikají z autentického zájmu o fotografovaný předmět. V tomto ohledu opomíjíme jejich vady a nedokonalosti.

V minulosti si rodinná alba prohlížela úzká skupina lidí, mimo kterou se málokdy dostala. To, co spojuje staré snímky s novými, je fakt, že jsme na nich vždy chtěli vypadat dobře.

Během prohlížení alb Kessels objevil několik vzorů, které se v nich objevovaly. Na jejich základě vyvodil obecně platná pravidla. Všiml si, že průměrná rodina po sobě zanechala 7–8 alb. První je vždy o začátku svazku a společné dovolené, druhý obsahuje svatební fotografie, třetí – narození prvního dítěte. V dalších albech se objevují další dovolené a eventuálně další děti (pokud se narodily). V posledním albu najdeme již jen snímky stárnoucího páru. Pokud manželství nemělo děti, fotografovali se nejčastěji s kočkami nebo psy. Muži pózovali také vedle aut. Ženy se ze začátku na snímcích objevují v mnoha přiblížených detailech. S ubíhajícím časem je vyvolena fotografována ze stále větší vzdálenosti, což nezůstává bez významu a hodně napovídá o změnách ve vztahu muže k někdejšímu objektu své touhy.

Autor je fascinován takovými chybami, jako je prst před objektivem, dvojitá expozice a špatně nastavená vzdálenost zaostření, která způsobí neostrý snímek. Omyly, které mu připomínají nepředvídatelnost života, tak jako by se pravda uvolňovala s každým dalším jednotlivým zmáčknutím spouště.

V době digitální fotografie jsou chyby na fotografiích o hodně vzácnější a obrazy se stávají dokonalejšími. Na druhou stranu je používáno velké množství filtrů a aplikací pro smartphony, které snímkům dávají vzhled „vintage“.

Kessels nás láká k zamyšlení nad fyzičností a hmatatelností fotografií. Alba odpočívající na polici byla nahrazena počítačem se složkami, do kterých nahlížíme jen

18 Glaviano, Alessia: Focus On: An interview with Eric Kessels: vogue.it, 11/2013.

velmi zřídka. Památkových snímků máme stále více, a stále méně času jim věnujeme. Dělíme se však o ně se všemi okolo. Úplně jinak tomu bylo dříve, kdy možnost nahlédnout do tradičního alba měla jen rodina a nejbližší známí.

„Je to neobvyklé, když si pomyslíme, že alba existovala jen asi sto let a už nejsou,“ říká Kessels během rozhovoru pro magazín Time Lightbox.¹⁹

Z lásky k archivům se duo Kessels and Kramer (jehož členem je Eric Kessels) začalo věnovat vydávání sérií *In Almost Every Picture*, které se již dočkaly dvanácti částí. Každá z nich je věnována jednomu tématu, které se objevuje na jimi nalezených fotografiích. Záměrem série je obrácení pozornosti na nedoceněné a zapomenuté snímky nalezené na půdách a bleších trzích.

Hrdinou *In Almost Every Picture #9* je černý pes, který se v knize objevuje na každém snímku. Kniha představuje rozpačité pokusy majitelů o správné zachycení psiho miláčka. Vzhledem k jeho barvě a omezené možnosti amatérských přístrojů připomíná pes na snímku jen černý flek. Černý tvar psa se objevuje v mnoha situacích a kontextech, ale nikdy ho nevidíme v celé jeho okázalosti. Tato zábavná kniha ukazuje omezení amatérské fotografie a při té příležitosti i pokusy o zanesení psiho miláčka do rodinné historie.

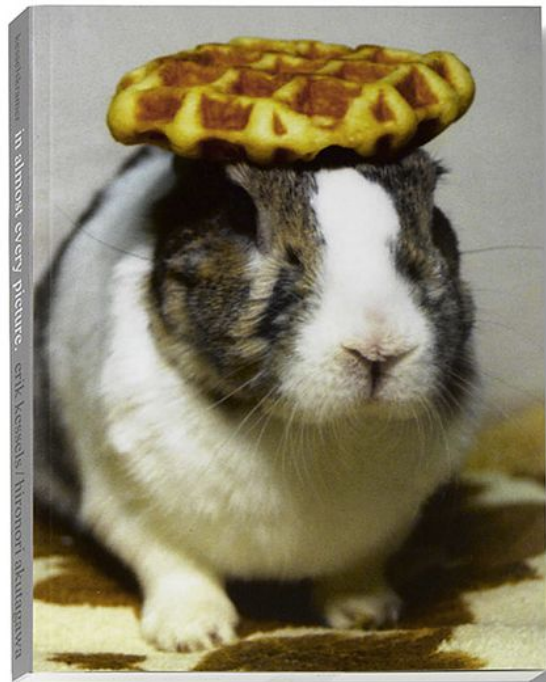
In Almost Every Picture #8 je věnována také zvířeti, tentokrát však jde o králíka jménem Oolong. Jeho majitel, Japonec Hironori Akutagawa, si vedl blog, na kterém publikoval snímky svého oblíbence s různými předměty na hlavě. Od roku 1999 se na blogu objevilo již několik set obrázků tohoto hlodavce.²⁰ Na hlavě tak můžeme vidět toaletní papír, gofry, konzervy od nápojů, konvičky a mnoho jiných předmětů z domácnosti. Snímky nejsou příliš kvalitní a téměř vždy jsou pořízené ze stejného úhlu. Tvůrci knihy tvrdí, že snímky jsou záznamem výjimečného vztahu mezi člověkem a králíkem.²¹ Je těžké se pak ubránit dojmu, že nápady Hironori Akutagawy jsou absurdní a komické zároveň.

Dvanáctá část této série je věnována vousatému muži, který na každém snímku pózuje s videokamerou Panasonic na kazety VHS. Jmenuje se Larbi Laaraichi a bydlí ve městě Fez v Maroku. Můžeme se jen domýšlet, že se profesionálně věnoval dokumentaci svateb a nabízel své služby jako kameraman. Snímky, které se v knize

19 Clark, Tim: The Vanishing Art of the Family Photo Album, lightbox.time.com, 10/2013.

20 *In Almost Every Picture #8*, kesselskramerpublishing.com.

21 *ibidem*



October 24, 1999



November 1, 1999

objevily, jsou reprodukcemi reklam zdobících stěny jeho firmy. Byly hrdě vystaveny vedle diplomu firmy Kodak, který potvrzoval hrdinovo filmařské umění. Snímky sice měly mít výlučně reklamní charakter, obsahují však i mnoho informací týkajících se samotného fotografa.

Část *In Almost Every Picture #7* je věnována postavě ženy, jejíž život vidíme z pohledu obsluhy střelnice. Série začíná v roce 1936 snímkem šestnáctileté dívky držící v ruce zbraň a mířící na cíl. Pokaždé když cíl zasáhne, vznikne i snímek, který za odměnu získává. Tato série vzniká velmi dlouhou dobu, až do současnosti, a stává se tak dokumentem téměř každého roku této ženy.

Výše zmíněné příklady dobře ukazují, v čem spočívá myšlenka celé série. Autoři hledají jednu zajímavou věc, která se opakuje na každém snímku, a vytvářejí tak soubor fotografií na dané téma. Zdánlivě amatérské snímky příležitostně prozrazovaly i nějakou pravdu o jejich autorech.

V jiných částech cyklu můžeme nalézt snímky ženy vytvořené mužem (*In Almost Every Picture #1*), dokladové fotografie jedné ženy (*In Almost Every Picture #6*) či snímky lesních zvířat zachycených skrytou kamerou vybavenou detektorem pohybu (*In Almost Every Picture #3*). Můžeme se také stát svědky dospívání dvojčat (*In Almost Every Picture #4*) a vodních hrátek jednoho páru (*In Almost Every Picture #11*). Hrdiny těchto knih jsou lidé nebo zvířata. Může jít i o jejich spojení, tak jako v případě části, kde vidíme fotografie prasete krmeného z láhve hosty restaurace, nebo předstírajících, že toto zvíře jedí (*In Almost Every Picture #10*).

Eric Kessels v rozhovoru s Joergem Colbergem zmínil, že se ve svém díle zajímá o věci autentické.²² Svými snímky upozorňuje na nedokonalosti, které za nimi skutečně stojí. Již dvacet let navštěvuje víkendové bleší trhy. Nejednou objevil velké množství fotografických alb. Rodinné snímky se ocitly na bleším trhu proto, že rodina už neměla žádné příbuzné.

Kessels zpočátku nemyslel na to, že snímky bude publikovat. Situace se však změnila po jednom jeho objevu ve Španělsku. V Barceloně se mu podařilo najít soubor čtyř set fotografií, které v průběhu dvanácti let vytvořil muž své ženě. Šlo o diapozitivy formátu 6 × 6 cm. Na každém z nich bylo datum a místo vzniku fotografie. Po svém návratu Kessels tyto snímky ukazoval mnoha lidem, kteří z nich byli nadšení a

22 Colberg, Joerg: Conversations about Photobooks: Eric Kessels, jmcolberg.com, 12/2010.

okouzlení. Začali ho také přesvědčovat, aby tento materiál publikoval. Tak se zrodila první část cyklu *In Almost Every Picture*.

Autorovi se podařilo hrdiny těchto snímků vypátrat. Šlo o bezdětné manžele. Žena zemřela před 15 lety a její muž o pět let později. Neměli příbuzné, proto se jejich alba objevila na bleším trhu. To podnítilo jeho zájem o to, jak amatéři vytvářejí důležité fotografické série. Během své návštěvy ve Spojených státech si všiml, že Američané mají ještě rozsáhlejší sbírky fotografií tohoto typu než Evropané, zvláště z období 50. a 60. let.

Joerg Colberg si povšiml, že tady nejde jen o sběratelství. Stejně důležitý je i proces výběru jednotlivých obrázků a jejich skladba. Teprve pak mohou snímky získat nový rozměr a budou vnímány v jiném kontextu.

Další skvělou sérií vydanou dvojicí Kessels and Kramer je *Useful Photography*. V tomto cyklu jeho tvůrci svou pozornost soustředili na užitkové funkce fotografie. Dosud bylo vydáno 11 částí a jeden zvláštní díl věnovaný válce.

Filozofie tohoto cyklu byla trefně formulována v úvodu první části:

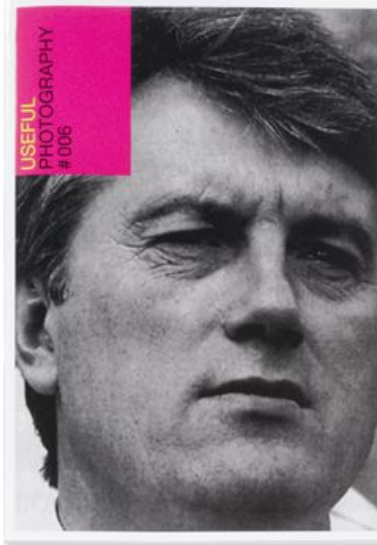
„Vystříhni snímek z reklamního katalogu mužské konfekce a vylep si ho nad postel, ani za rok se ti neomrzí.“²³

Právě s takovým druhem fotografie máme co do činění – tvrdí autoři tohoto souboru. Nemáme ani tušení, že nám budou připadat zajímavé tak dlouho. Fotografie z katalogu obchodů, instrukce obsluhy, obaly, brožury a učebnice zůstávají anonymní, protože žádný fotograf se přece nechce chlubit snímky kuřecího řízku. Jakmile však vytrhneme fotografie z kontextu, ve kterém se původně objevily, mohou nabídnout zajímavý příběh.

Část *Useful Photography #7* je věnována oceněním. Nic tak člověka nemotivuje jako lesknoucí se soška, projev uznání za jeho práci. Nejen hvězdy potřebují být odměňovány, touží po tom každý z nás, bez ohledu na to, čím se zabývá. Naštěstí je mnoho ocenění a různých příležitostí. V knize pak můžeme nalézt vítěze amatérských soutěží.

V *Useful Photography #6* najdeme nejpopulárnější reklamní trik. Kniha se skládá ze snímků zachycujících, jak daná věc vypadá „před“ a „potom“. Tento přístup se používá například v politice, ekologii a v snímcích ze soukromí.

23 *Useful Photography #1*, kesselskramerpublishing.com.



Useful Photography #6, KesselsKramer Publishing, Amsterdam

V dalších částech se objevily snímky nalezené na internetových aukcích (#2), portréty pohřešovaných (#3), fotografie krav a býků vytvořené podle přesně určeného schématu (#5), snímky z učebnic pro amatéry (#9) a svatební fotografie (#10).

Myšlenka *Useful Photography* spočívala ve vyjmutí snímků z originálního kontextu, ve kterém se objevily, a jejich následnému použití jiným způsobem. Eric Kessels si spolu se svými přáteli (mj. Hans Aarsman, Claudie de Cleenová, Julian Germain a Hans van der Meer) všimli, že mají podobnou zálibu – sbírání již nepotřebných fotografií. Řeč je o reklamních, produktových a užitých fotografiích.

Eric Kessels je také milovníkem zvláštních fotografických knih. Mnoho let spolu s Paulem Kooikerem organizovali večírky pro přátele, během kterých si prohlíželi nejpodivnější fotografické knihy ze svých sbírek. Výsledkem těchto setkání pak byla publikace *Terribly Awesome Photobooks*, která svou formou připomíná noviny.

Knihy, jejichž ukázky se objevily v *Terribly Awesome Photobooks*, jsou v obyčejných obchodech velmi těžko dostupné. Autoři je sbírali v antikvariátech a obchodech s použitým zbožím.

Fascinace tímto tématem se objevila z potřeby nalézat knihy, které existují na okraji komerčních fotografických publikací. Na těchto knihách je pak zajímavá tenká linka, která odděluje věci příšerné od skvělých. To neustálé napětí způsobuje, že jsou zajímavé.²⁴

Různorodost knižní sbírky je obrovská. Fotografie z anatomie se objevuje vedle atlasu mraků, příběh o umírání dědečka vedle striptýzu a dietologická kuchařka vedle průvodce po Amsterdamu. Pozornost si zaslouží také to, že každá z těchto knih patří i do jiné kategorie: literatura instruktážní, vědecká nebo propagandistická.

Publikace je vytištěna na novinovém papíře. I její formát věrně připomíná pravé noviny. Dvě strany každé knížky jsou uprostřed složeny a vloženy do sebe. Po složení novin získáme sousedící strany z jiných publikací, které spolu tvoří abstraktní spojení. Černobílé snímky ženských ňader se objevují v sousedství barevného záběru zámku, nacista se dívá na fragment ženského těla. Teprve po rozložení tohoto vydání a vyjmutí stran můžeme vidět obě strany z originální publikace.

Střed knihy obsahuje seznam všech knih spolu se zmenšeninami jejich obálek. Najdeme v něm titul, autora i jméno nakladatele.

24 *Terribly Awesome Photobooks*, artpapereditions.org.

3. Bohatství soukromých archivů

Pro autora je nejjednodušším způsobem práce se soukromým archivem jeho využití jako dokumentu. Přesně takovým způsobem to udělala Bertien van Manenová v knize *Easter and Oak Trees*, kterou vydalo nakladatelství Mack v roce 2013.

Easter and Oak Trees je sbírkou archivních snímků vytvořených v letech 1970–1980. Vytvářejí spolu dokument prázdninového času stráveného rodinou v Den Eikenhorst (což doslovně znamená „hnízdno dubů“) v Nizozemsku.²⁵ K využití tohoto obrazového materiálu ji přiměl její syn, jeden z budoucích hrdinů knihy.

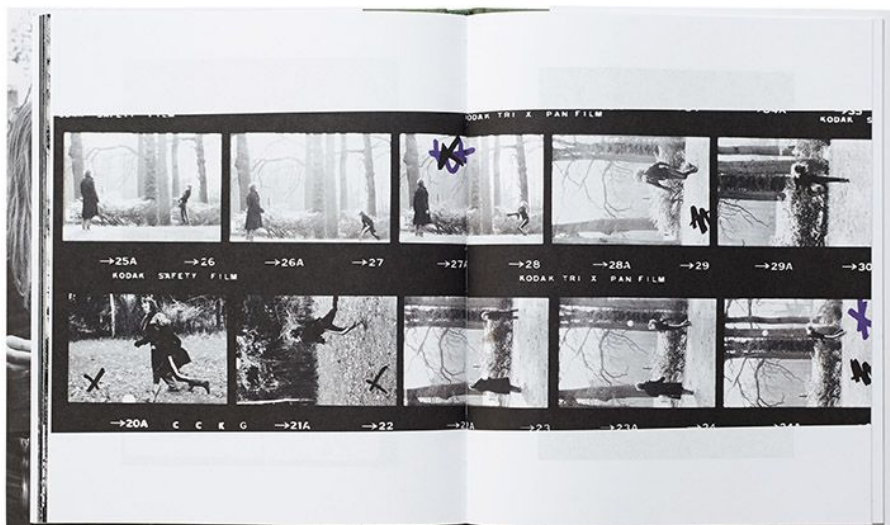
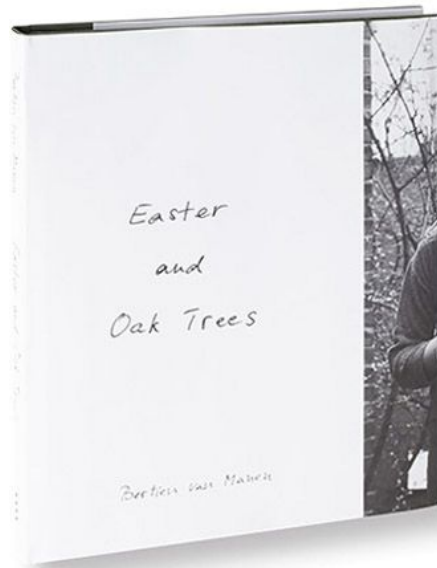
Černobílé obrazy se vyznačují neobyčejnou lehkostí. Děti si hrají, předvádějí se a pózují před fotoaparátem. Fotografie jsou svědectvím bezstarostného dětství a srdečné atmosféry panující v rodině fotografky. Je to záznam rodinné idyly.

Hlavními hrdiny knihy jsou děti a dvojice dospělých, jejich rodičů, kteří je doprovázejí při prázdninových radovánkách. Tráví léto šplháním po stromech a skákáním do vody. Po určité době se v nevinných hrách objevuje prvek rodící se sexuality a dospívání. Tento motiv je zdůrazněn vloženými listy hrubšího papíru, na kterém vytištěné snímky získávají více detailů. Děti pózují s cigaretou, lahví piva, často jsou neoblečené. Na těchto záběrech je vidět vnímavý pohled matky sledující své ratolesti, jež vstupují do nového životního období.

Intimní scény vyzorované v zátíší domova a venkovních her spojuje nálada radosti a mravní svobody. Černobílé záběry výborně zachycují bezstarostnou náladu doprovázející prázdninové okamžiky. Některé z fotografií jsou označeny barevnými tečkami a křížky, které připomínají označení vybraných políček na kontaktních náhledech. Nevelké snímky pak díky tomu vypadají autenticky a syrově. Máme dojem hry s neuspořádaným rodinným archivem.

Fotografie zdaleka nejsou dokonalé. Mnoho z nich je neostrých, špatně exponovaných a poškrábaných. Ničemu to však nevadí, dokonce jim přidávají na kráse spontánně zachycených obrázků. Tenké stránky a nevelký formát knihy velmi dobře podtrhují pomíjivý charakter idylických okamžiků. Skromná a subtilní publikace Bertieny van Manenové vyvolává stesk po dětství a období bezstarostnosti. V letním slunci ponořené náladové snímky připomínají naše vlastní prázdninové vzpomínky.

²⁵ *Easter and Oak Trees*, mackbooks.co.uk



Van Manen, Bertien: Easter and Oak Trees, Mack, London 2013

Po svých archivních dílech sahá také Annette Messengerová ve „smyslné“ knize *Voluntary Tortures*.

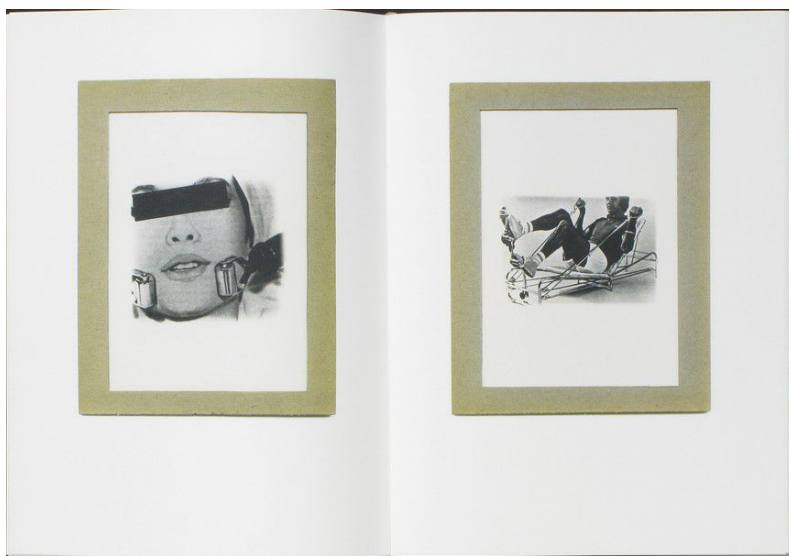
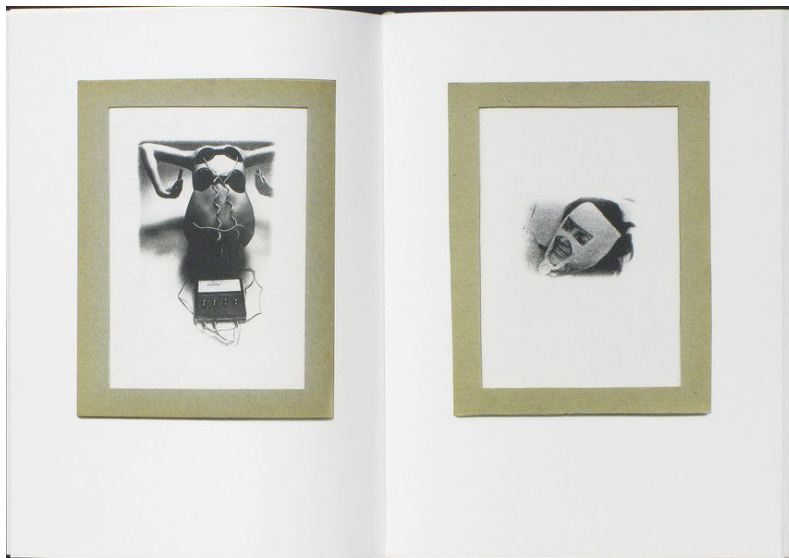
Annette Messengerová ve své ložnici posbírala noviny, časopisy a knihy, ze kterých vystřihovala fragmenty a následně skládala koláže. Vznikl tak cyklus *Albums – Collections*. Celkem 82 snímků patřících do cyklu *Voluntary Tortures* jsou díla ze 70. let, na které umělkyně zapomněla. Zarámovaná díla autorka sama náhodou objevila ve skříni, do které nahlížela jen velmi zřídka. V knize jsou pak snímky prezentovány v originálním rozměru a ve stejné formě, v jaké původně vznikly. Fotomontáže vyvolávají spojitosti s mnoha uměleckými proudy, jako jsou futurismus, abstrakce, dadaismus a konstruktivismus. Spolu pak tvoří autonomní celek, který se tak dobře brání před zaškatulkováním.

Záhadná díla zachycují ženy v divných pózách, ve kterých se podrobují rozmanitým zkrášlujícím procedurám. Připojené na nemocniční přístroje s šíjemi vmáčknutými do ortopedických límců, s maskami na tvářích a s hlavami připojenými na podivná zařízení pak vypadají, jako by zjišťovaly možnosti svého těla, testovaly jeho hranice. Kosmetické zákroky připomínají nesrozumitelné lékařské experimenty. Válečky masírující prsa, dráty připojené k tělu a masky nakládáné na tvář nám mohou připomínat vražedné nástroje. Elektrostimulace, vibrace a jiné operace vzbuzují hrůzu. Je to všechno pravda, nebo fikce? – ptáme se sami sebe.

Tyto snímky sice vznikly v roce 1972, ale jsou překvapivě aktuální. Vyprávějí o našem zápasu s plynoucím časem. Snažíme se bojovat s přirozenými procesy stárnutí. Využíváme zkrášlující a omlazující zákroky. Dobrovolně se podrobujeme torturám v naději na znovuzískání vděku. Naše těla a tváře jsou přetvářeny, předělávány a obnovovány.

Pozornost si zaslouží i fyzická stránka knihy. Futrál z hnědého kartonu v sobě kryje volný soubor hrubých listů svázaných lněným provázkem. Z obálky vystupuje do černé pasparty zarámovaný snímek. Kniha je navržena takovým způsobem, aby vyvolávala dojem fyzického kontaktu se snímkem. Prohlížením dalších stránek cítíme, jako bychom procházeli souborem fotografií. Celek působí surovým rázem a dokonale odpovídá obsahu, ze kterého se *Voluntary Tortures* skládá.

Využití soukromého archivu se může týkat snímků, které jsme sami vytvořili, nebo také těch, jejichž autory jsou naši předci, které jsme často nemohli poznat. To je



Messenger, Annette: Voluntary Tortures, Hatje Cantz, Ostfildern 2013

případ Loreny Guillen Vaschettiové, autorky knihy *Historia, memoria y Silencios*. Publikace se skládá z diapozitivů autorčina dědečka, které se Vaschettiová rozhodla uchránit před zapomněním.

Autorka přiznává, že spolu s matkou jsou posledními žijícími členy velké italské rodiny. V roce 2009 matka Vaschettiové vyhodila všechny rodinné fotografie, chtěla tak uchránit dceru před rodinnou historií. Fotografka zachránila jen jednu krabici z mnoha.

Jedna část diapozitivů byla volně uložena, zbytek pak byl zabalený. Autorka se rozhodla, že bude snímky prezentovat tak, jak je našla. První, volnou část se rozhodla přefotografovat, druhou nechala zabalenou a neotevřenou. Nemůžeme tedy poznat jejich obsah a stejně tak nemůžeme objevit celou pravdu o rodinné historii.

Knihy se skládá ze dvou částí, první je vytvořena z volných diapozitivů. Jde o barevné snímky se specifickým, vybledlým, pastelovým tónem. Fotografie jsou z velké části neostré. Ostrost je viditelná většinou jen na jedné, poměrně úzké ploše obrazu. Snímkům to dodává pohádkový, tajemný charakter. Vaschettiová při reprodukci diapozitivu použila velmi malou hloubku ostrosti, která způsobuje, že část snímku je neostrá a tváře rozmazané. Výsledkem jsou obrázky se snovou, tajemnou atmosférou, které odrážejí plynutí času. Ptají se nás také na vztah spojující jednotlivé členy rodiny.

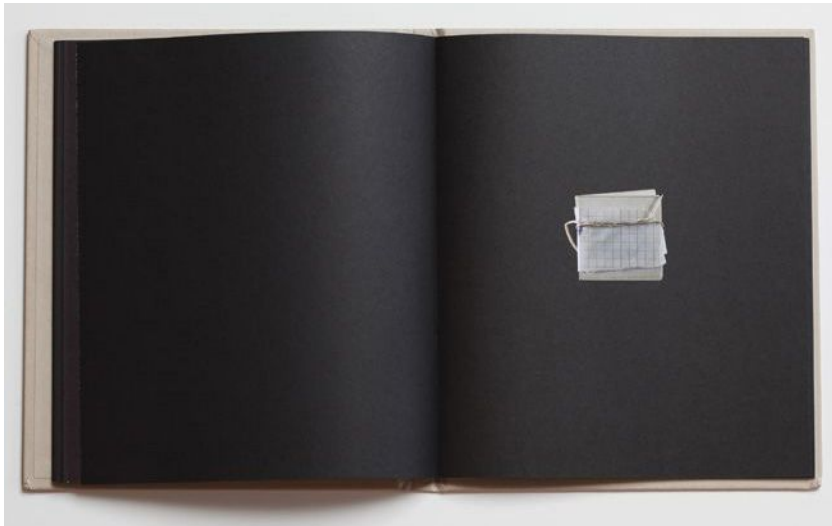
Diapozitivы zachycují lidi v každodenních situacích a na výletech a piknicích. Pohledy na cesty, hory, pláže a moře jsou sestaveny s velmi osobními situacemi odehrávajícími se uvnitř např. v kuchyni nebo ložnici. Spojuje je nostalgický charakter a bezstarostná atmosféra, ale s nepatrným pocitem neklidu.

V druhé části knihy (svázané japonskou vazbou) Vaschettiová prezentuje fotografie balíčků s diapozitivy, které se rozhodla nerozbalovat. Diapozitivы stažené gumičkami a ukryté v obalech od filmů v sobě skrývají tajemství, které autorka nechce poznat. Vaschettiová se více zajímá o to, co nevidíme, a o způsob, jakým naše vzpomínky formují svět, v jehož pravdivost věříme.²⁶

Knihy Argentinky Loreny Guillen Vaschettiové *Historia, memoria y silencios* má tvrdou a hrubou vazbu pastelové barvy. Na obálce není žádný titul, jen několik vytlačených obdélníků a elips, které svým tvarem připomínají obrazy zavěšené na stěnách.

Vnitřek publikace se skládá z černých stránek s japonským šitím s diskrétním

26 Smithson, Aline: Interview with Lorena Guillen Vaschetti, lenscratch.com, 02/2012.



Vaschetti, Lorena Guillen: historia, memoria y silencios, Schilt Publishing, Amsterdam 2011

plátěným hřbetem. Čern pozadí dodává nevelkým snímkům hloubku a budí dojem, že se obrazy vynořují z temnoty, stejně jako během projekce z projektoru. Matný papír dává celku tónovaný charakter.

Nikoho jistě nepřekvapí úvaha, že možná ani neexistuje opravdová verze minulosti, ale jen způsoby, jakými si ji pamatujeme. Vaschettiová interpretuje rodinný archiv svým vlastním, velice osobitým způsobem, umožňujícím každému z nás najít se v tom zatónovaném komorním příběhu.

Každý z hrdinů rodinného archivu vypadá jinak, než si ho autorka zapamatovala. Jak moc se odlišuje idea od toho, jaká ta minulost skutečně byla? – ptá se autorka a zamýšlí se nad úlohou fotografie v rodinné historii. Publikaci vydalo nakladatelství Schilt Publishing.

K soukromému archivu můžeme přistupovat impresivním způsobem. Dobrým příkladem toho je kniha Melissy Cataneseové *Dive Dark Dream Slow*, kterou vydalo americké nakladatelství Ice Plant v roce 2012.

Melissa Cataneseová žije v západní Pensylvánii ve Spojených státech. Její díla jsou součástí stálé expozice Museum of Contemporary Photography v Chicagu. Umělkyně založila knihovnu Space Corners sídlící v Pittsburghu. Cataneseová je fotografkou a knihovnicí. Ujala se archivu Petera C. Cohena a jeho obrovskou sbírku, skládající se z více než dvaceti tisíc snímků, seřadila do tematických katalogů.²⁷

Fotograf Peter C. Cohen jednoho dne pozval Cataneseovou k sobě, aby se s ní podělil o svou sbírku, a zeptal se jí, jestli by mu nechtěla pomoci seřadit snímky do série knížek, nazvaných *Snapshots*. Tyto publikace měly představovat tematické katalogy z jeho kolekce. Během spolupráce při seřazování jeho archivu mu navrhla, že jej využije pro své vlastní účely. Výsledkem několikaleté práce pak je kniha *Dive Dark Dream Slow*. Úprava snímků probíhala naprosto intuitivně. Autorce záleželo na vytvoření poetického celku.²⁸ Namísto jednoduché typologie navrhuje alternativní vnímání sbírky.

Knihou využívá estetiku fotografií vznikajících na památku, ale nezůstává u jednoduchého sentimentu minulé doby. Skladba snímků v publikaci je originální. Dominujícím motivem je voda a s ní neodlučně spojené koupání.

27 *Dive Dark Dream Slow*, www.theiceplant.cc.

28 Catanese, Melissa, www.onedayyouwillfindme.com.



Catanese, Melissa: Dive Dark Dream Slow, Ice Plant, Los Angeles 2012

Kniha bazíruje na opakujících a prolínajících se motivech, které zůstávají vůči sobě v opozici: měsíc–oceán, násilí–citlivost, nevinnost–zkušenost, masky–nahota.²⁹

Muž chystající se ke skoku (pravděpodobně do vody) je zkombinován s hořícím domem. Snímky opalujících se žen sousedí se záběry výbuchů. Autorka se odvolává na podvědomí. Snímky obsažené v knize nám napovídají myšlenky, ale nechávají i hodně místa pro představivost.³⁰

Kniha je vydaná jednoduchým a úsporným způsobem. Na obálce se objevuje reprodukce barevného snímku s viditelným proložením. Symbolizuje dokonalou zkázu, která se objevuje v celém materiálu nahromaděném v publikaci.

Cataneseová přiznává, že má sklony k abstraktnímu vyprávění. Práce v jejím případě obvykle začíná na úrovni podvědomí. Autorka dovoluje divákovi nechat se snímky dál unášet. Fotografka má v hlavě jednoduchý nápad, atmosféru nebo náladu, která se stává základem celého příběhu. Důležitou částí tvůrčího procesu je definice charakteru knihy, se kterým souzní její ostatní součásti.

Soukromý archiv se však neskládá jenom ze snímků, ale i z nejrůznějších objektů, které svědčí o jejich majitelích. Tento nápad využívá Andrea Ferrari v knize *The pictures included in this envelope*.

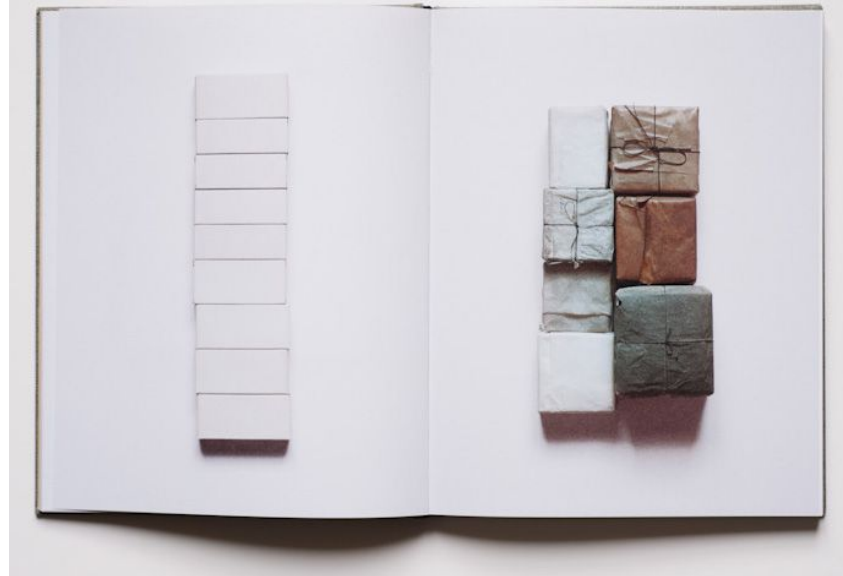
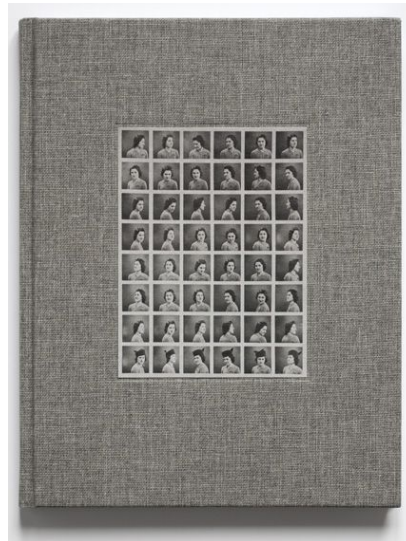
O kolekci, ke které jsme získali přístup, ze začátku nic nevíme. Andrea Ferrari nás staví před stovku přefotografovaných předmětů. Najdeme mezi nimi snímky, kresby, kartičky, malé balíčky nebo svazky. Jejich vzhled vyvolává řadu otázek, které nečekají odpovědi. Později zjistíme, že zajímavější než samotné předměty je to, co se skrývá za nimi. Začíná nás fascinovat to, co není vidět.

Část objektů je uložena takovým způsobem, že tvoří abstraktní kompozici a ztrácejí tak svůj původní význam. Bez ohledu na jejich prvotní funkci nás fascinují barvy, tvary, struktury a vzory. Předměty kolekce v nás budí dětinskou zvědavost.

V knize nacházíme sérii objektů a dokumentů patřících kdysi Giulii Carrobbiové, farmaceutky a amatérské fotografce z Milána. Můžeme se pokusit najít chronologický nebo alfabetský klíč v nasbíraných poznámkách, kresbách, dopisech, známkách a snímcích, ale nejvíce ohromujícím aspektem je estetika těchto předmětů.

29 Dive Dark Dream Slow, www.theiceplant.cc.

30 Jasbar, Anya: *Intrinsically Absent, Irremediably Intangible: Reflections on found photographs and Melissa Catanese's „Dive Dark Dream Slow“*, ahornmagazine.com.



Ferrari, Andrea: The pictures included in this envelope, Kehrer Verlag, Berlin/Heidelberg 2013

„Nejpěknější jsou jednoduché věci, napadne nás, když otevřeme tuto knihu,“³¹ píše Eva Gravayatová. Sbírka v nás budí zvědavost. Objekty každodenního užítku připomínají umělecká díla. Některé věci můžeme identifikovat lehce, jiné složitěji. Snažíme se zjistit, k čemu byly užívány. Klíčem k pochopení této sbírky je její emocionální hodnota.

Z obálky vyčnívají části dvou snímků. Jak vypadá žena, jejíž vlasy a část tváře vidíme? Kým byla? Co znamenají vlnky na pěti krabičkách připomínající hrací karty? Je to jen prázdný ornament, nebo snad něco více? Obálka je nadepsána drobným tiskem, který nelze přečíst, diář se jmény otevřený na stránce s písmenem „G“, balíček zabalený do novin – to jsou jen některé z objektů, jejichž význam nikdy nezjistíme.

Celou pravdu se o člověku nikdy nedozvíme. Příběh Giulii Carrobbiové je sestaven ze střípků a fragmentů. Kniha *The pictures icludet in this envelope* dokonale ukazuje, že ve fotografii je často nejdůležitější to, co není vidět, co zůstává skryto. Jak píše Susan Sontagová: „Toto je povrch. A teď si představte, nebo raději zkuste vycítit to, co se pod ním skrývá. Zamyslete se, jaká musí být ta skutečnost, když vypadá takto.“³²

Je to také příklad jednoho z projektů, který v knize získává ideální formu. Výrazná textura plátna na obálce a vláknitá struktura hrubého matného papíru způsobují, že cítíme, jako bychom fyzicky měli v rukou opravdovou krabičku. Integrální formu knihy neruší žádný text. Eseje, které napsali Laura Gasparini a Quentin Bajac, najdeme ve zvláštní brožurce.

Práce Andrey Ferrari je vyjádřením nadšení nad sbírkou, která nám umožňuje vnímat velmi hmatatelným způsobem. Dopisy, snímky, zápisky a balíčky se zdají být na dosah ruky. Hodnota sbírky je nesporná, i když smysl tohoto souboru nám zůstává utajen.

Na archiv jako na soubor objektů se soustředil také Bartek Lurka. Jeho autorská publikace *25/25* vznikla pod kurátorským dohledem Rafała Milacha a jejím vydavatelem je Nadace vizuálního umění (Fundacja Sztuk Wizualnych).

Bartek Lurka si všímá příběhu své rodiny. Má 25 let, je zvědavý, kým byl jeho otec, když byl ve stejném věku, jako je teď on. Dovídá se, že v tomto věku se otec oženil a za dva roky měl on sám přijít na svět.

31 Gravayat, Eva: Andrea Ferrari: The pictures included in this envelope, L'Oeil de la Photographie, 01/2014.

32 Sontag, Susan: O fotografii, Karakter, Krakov 2013.



Lurka, Bartek: 25/25, Fundacja Sztuk Wizualnych, Krakow 2011

Období, kterému je publikace věnována, je časem černobílých snímků, pohlednic a angličáků posílaných z Ameriky. Je to také doba otcovy dvouleté vojenské služby a milostných dopisů své milé.

Na snímcích vidíme užitékované předměty jako magnetofon nebo hodinky, které patřily dědovi, pak otci a nakonec samotnému autorovi. Dalším prvkem této skládačky jsou hračky: autíčka, závodní dráha, plastoví vojáčky, kteří se nám přirozeným způsobem pojí s dětstvím a minulostí. Vedle nich se našlo místo i pro osobnější věci, jako pohlednice, dopisy a fotografie pocházející z rodinného archivu. Mezi fotografie jsou zamíchány první kresby Bartka Lurky, které vytvořil společně s otcem. To dává celku ještě osobnější charakter.

Zdánlivě jde o soubor rodinných památek, ale pro autora znamenají daleko více:

„Prostřednictvím předmětů, které ho obklopovaly, jsem se pokoušel dovědět, kým byl a kým je. Chtěl jsem pochopit rozdíly a podobnosti. Určit druh našeho obecného vztahu.“³³

Snímky se ukládají do vypravěčských linií. Fotografie z vojny je umístěna vedle dopisu. Na sousedních stránkách vidíme plastové figurky vojáků a na dalších chaotickou kresbu propiskou, která nám může připomínat válku. Sekvence končí snímkem dřevěné pistole.

Knížka má být intimním katalogem analyzujícím 25 let života autora otce z pohledu času, který již sám prožil. Na snímcích vidíme otce s dívkou – jeho budoucí ženou, jak spolu tančí a dovádějí. Čteme vzrušující dopis autorovy matky (tehdy nevěsty) jeho otci, ve kterém píše o tom, jak se jí po něm stýská. Na konci knihy se objevuje svatební fotografie, na níž je líbající se pár – rodiče Bartka Lurky.

33 Lurka, Bartek: 25/25, Fundacja Sztuk Wizualnych, Krakov 2011.

4. Veřejné archivy, sbírky a kolekce

Dalším bohatým zdrojem zapomenutých fotografií jsou veřejné archivy. Těm se od určité doby věnuje i tvorba Olivera Chanarina a Adama Broomberga.

Knih *People In Trouble Laughing Pushed To The Ground* se opírá o databázi irských archivů. The Belfast Exposed Archive obsahuje 14 000 černobílých kontaktních náhledů dokumentujících konflikt v Severním Irsku. Snímky vytvořené profesionálními fotoreportéry i běžnými fotografy jsou kronikou protestů, pohřbů a teroristických útoků. Najdeme na nich i obyčejné události z každodenního života, jako je pití čaje, polibek dívky nebo sledování vlaků.

The Belfast Exposed Archive byl založen v roce 1983 jako odpověď na obavy související s důkladnými kontrolami snímků, které znázorňovaly činnost britských vojáků během konfliktu. Pokaždé, když byl obraz povolen, bylo vybrané políčko na kontaktních náhledech označeno červenou, modrou nebo žlutou tečkou, která sloužila jako orientační značka.

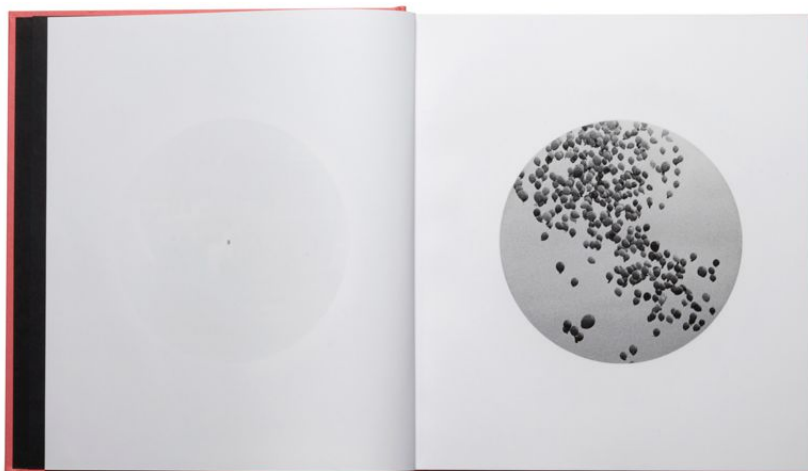
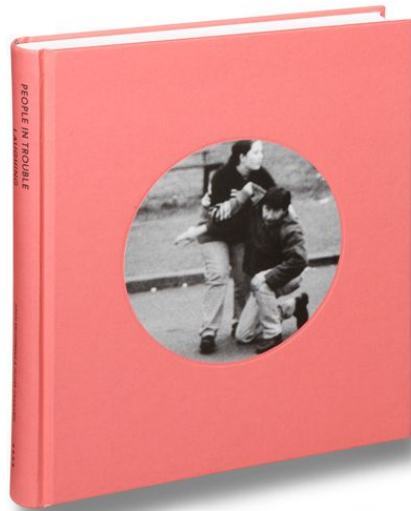
Umístění teček nabízí umělcům kód a soubor instrukcí týkajících se způsobu, jakým byl získáván konkrétní výřez ze snímků, jež se pak objevily v knize. Každá z kruhových fotografií, které můžeme sledovat, odkrývá povrch ukrytý pod barevnou nálepkou. Je to část, která byla v okamžiku výběru snímku před našimi zraky utajena. Každý z těchto fragmentů, vzniklých náhodným zásahem archiváře, představuje uzavřený svět.

Značky zanechané na kontaktních náhledech svědčí o tom, že s nimi mělo co do činění mnoho lidí. Patří k nim další archiváři, kteří tyto obrázky objednávali a katalogizovali.³⁴

Po mnoho let byl tento archiv dostupný i široké veřejnosti, která občas ničila negativy, na kterých se objevila jejich podoba (obličejy byly zamalovávány nebo vystřihovány). Tak kromě značek zanechaných generacemi archivářů, fotoeditorů a úředníků máme možnost najít i osobní stopy. Jsou to stopy těch, kteří si přáli zůstat anonymní.

Fotografie z knihy *People In Trouble Laughing Pushed To The Ground* mají osudový charakter. Týkají se sice velmi konkrétního období dějin, ale získávají

³⁴ People In Trouble Laughing Pushed To The Ground, mackbooks.co.uk.



Chanarin, Oliver, Broomberg, Adam: People In Trouble Laughing Pushed To The Ground, Mack, London 2011

univerzální význam. Našly se mezi nimi i fotografie, které nám mohou konflikt připomínat. Můžeme k nim zařadit snímky zachycující muže ležícího na zemi, rozzuřené ženy, lidi se zvednutýma rukama jako projev odporu. Druhou skupinu představují obrazy s velmi uvolněným obsahem: polibek, balonky, houpací křeslo. Je nutné také zmínit poslední soubor, ve kterém se objevily ty nejabstraktnější snímky: fragmenty hlav, rukou a nohou.

Objevují se však i mnohoznačné snímky, jako záběr smějící se holčičky, která si dlaněmi zakrývá tvář a odvrací hlavu. Vidíme, že ji táhne další osoba schovaná za výřezem. Kam jdou, na co to dítě tak podivně reaguje?

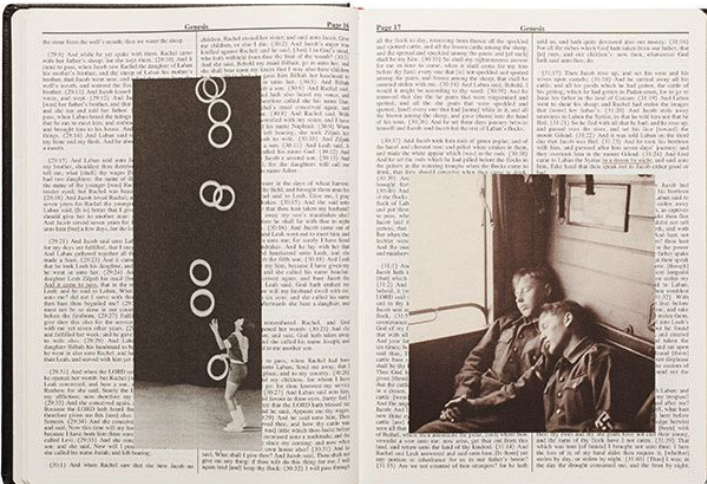
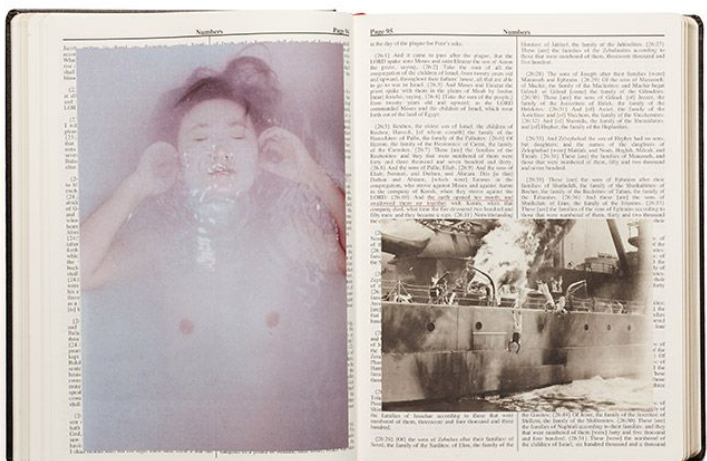
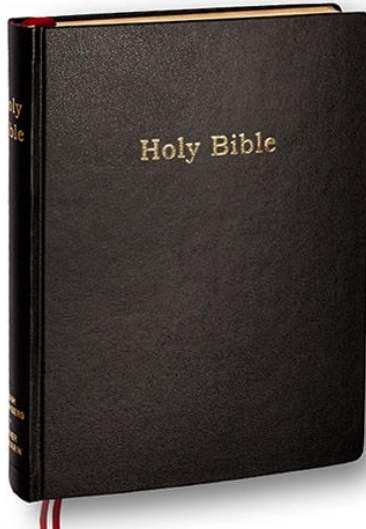
V knize najdeme skoro dvě stě obrázků. Nedožíváme se z nich vůbec nic o fotografovi, lidech na snímcích ani souvislostech, které by zdůvodňovaly, proč se na snímcích objevují.

Pravděpodobně ještě dále se v dodávání nových významů již existujícím obrazům dostali Oliver Chanarin a Adam Broomberg ve své publikaci *Holy Bible*, vydané v roce 2013 nakladatelstvím Mack. Kniha svatou Bibli připomíná v každém ohledu. Má hrubou vazbu, zlacené stránky a tenký papír. Po otevření však zjistíme, že jde opravdu o Bibli, jen je podrobena intervenci umělců. Na stránky nejslavnější knihy světa jsou nalepené snímky z The Archive of Modern Conflict. Je to největší sbírka tohoto typu na světě, obsahuje více než čtyři miliony objektů, a jejím majitelem je nejbohatší člověk v Kanadě – David Thomson, a kurátorem Timothy Prus. Svě místo v ní našly snímky dokumentující násilí, katastrofy a absurditu války.

Podnětem ke zpracování takto odvážného tématu byly podle Chanarina a Broomberga částečně zápisky, které Bertold Brecht zanechal ve svém exempláři Písma svatého. Brechtova tvorba je zaujala už i dříve, při vzniku knihy *War Primer 2*.

Holy Bible je monumentálním konceptuálním dílem. Na 721 stranách máme co do činění s důsledně propracovaným nápadem propojení archivních obrazů s fragmenty z Bible. Průvodcem po fotografiích využitých v *Holy Bible* jsou červeně označené fragmenty textu. Někdy jen jedno slovo, jindy celá věta nebo její část. Díky tomuto zásahu vznikají spojení slov s obrazem – jednou doslovně a vážně, jindy je jejich spojení spíše abstraktní nebo i zábavné.

Popisy biblických katastrof se mají shodovat se snímky zachycujícími současné události, na kterých vidíme rozpaky, utrpení a smrt. Kniha vyvolává rétorickou otázku



Chanarin, Oliver, Broomberg, Adam: Holy Bible, Mack, 2013

týkající se smyslu a cíle života, ve kterém je tolik násilí a krutosti. Je výrazem naší bezradnosti vůči zlu. Snímky dvou letadel, z nichž jedno vzlétá k nebesům a druhé padá k zemi, je doplněno slovy: „kdo se bude vznášet do vzduchu, kdo bude klesat, není v tom rozdíl“. Bůh, i když není původcem katastrof, je vzýván proto, aby nevysvětlitelné události získaly nějaký smysl – píše Adi Ophir v textu „Božské násilí“, který je úryvkem knihy *Dvě eseje o Bohu a Katastrofě*. Během práce na knize měli umělci na paměti Ophirova slova, že Bůh se projevuje hlavně neštěstím a násilím a že vládnoucí struktury objevující se v bibli korelují s těmi, které známe ze současných mocenských systémů.

Jaký má tohle všechno smysl? Jedni se ani nepokouší tvorbu těchto autorů pochopit, jiní jsou nadšení novátorskými řešeními a intelektuální nástavbou jejich díla. Oliver Chanarin a Adam Broomberg pokládají závažné otázky, které má v dnešní době jen málokdo odvahu vyslovit. Vyloženě ždímají problémy potenciálu tkvícího v obrazech. Vycházejí z předpokladu, že význam má nejen samotný snímek, ale i kontext, ve kterém se objevuje. Zajímají se o odkrývání mechanismů stojících za tvorbou fotografií, jejich vznikem a vnímáním. Neustále přitom provokují a strefují se do citlivých míst naší politické korektnosti.

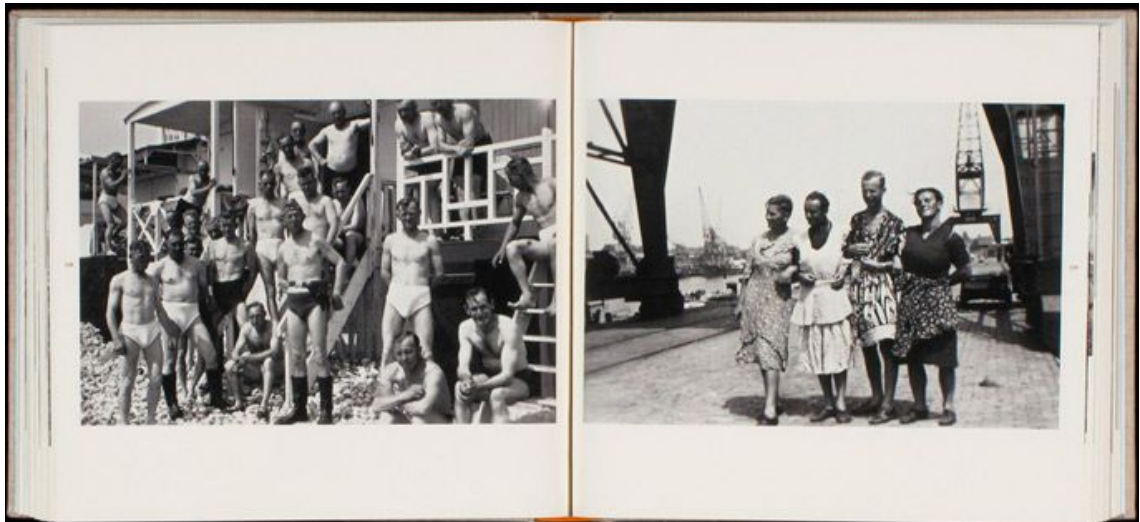
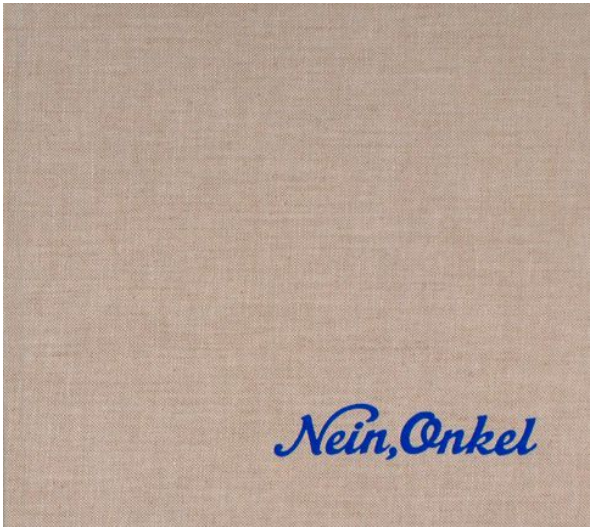
Z bohaté sbírky *The Archive of Modern Conflict* čerpají také autoři knihy *Nein, Onkel: Snapshots From Another Front 1938–1945* – Ed Jones a Timothy Prus. Publikace získala ocenění *Historical Book Award* na festivalu *Rencontres d'Arles* v roce 2008.

Knihy ukazuje dříve neznámou stránku života v hitlerovské třetí říši. *Nein Onkel* obsahuje 347 momentkových záběrů, které ještě nebyly publikovány. Vidíme na nich vojáky milující zábavu, kteří neodpovídají obrazu německé válečné mašinerie.

Snímky pocházejí ze soukromých alb obyčejných vojáků, nalezených po skončení druhé světové války. Nenajdeme na nich žádné krvavé bitvy, ale bezstarostný čas her, převlékání a skopičin, kterým se mladí vojáci ve svém volném čase oddávali. Práce ukazují „světlejší“ stránku fašismu.

Naše vědomí všech ukrutností, kterých se nacisté dopustili během druhé světové války, způsobuje, že se nám vybavují spíše jako zrůdy než jako obyčejní lidé. Jakmile však odložíme ideologii, ukáže se, že prožívali stejné věci jako každý jiný člověk.

Pokud budeme o německých fašistech mluvit jako o brutálních osobách, chceme



Jones, Ed; Prus, Timothy: *Nein, Onkel: Snapshots From Another Front 1938-1945*, AMC Books, London 2007

tím vlastně říci, že my bychom se ve stejné situaci zachovali jinak. Chceme tak zdůraznit naši morální nadřazenost. Neumíme si ani představit, že bychom byli schopni takové brutality. Kniha se nám však pokouší vysvětlit, že za určitých okolností (z donucení) by se každý člověk zachoval stejně.³⁵

Kniha je navržena tak, aby vypadala jako album rodinných fotografií. Vyvolává tím dojem, že se s pro nás zdánlivě cizím tématem můžeme snadněji identifikovat.

Další publikací stavějící na obrovské sbírce Archive of Modern Conflict, do které snímky vybrali Ed Jones a Timothy Prus, je kniha *The Corinthians: A Kodachrome Slideshow*. Spolu s ukončením produkce kultovního diapozitivního materiálu Kodachrome v roce 2009 skončila i další éra, která se nám spojuje s určitou barevnou paletou. Více než dvě stě diapozitivů, které se v knize objevily, představují vizuální komentář k listům sv. Pavla Korint'ánům. Zachycují období poválečného blahobytu ve Spojených státech, čas, ve kterém byly nejdůležitější letní prázdniny a předměty svědčící o určitém společenském postavení, jako televizory, auta nebo grily.

S ohledem na svou formu je další neobyčejně zajímavou publikací také *Silvermine*, vydaná v roce 2013 prostřednictvím Archive of Modern Conflict, jejímž autorem je Thomas Sauvin. Kniha se skládá z pěti maličkých alb, obsahujících dvacet snímků. Každé z nich má jinou barvu a věnuje se jinému tématu.

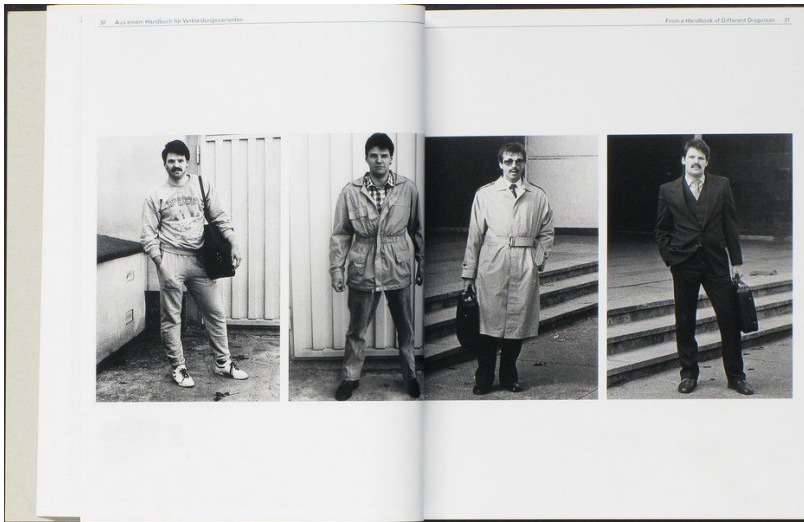
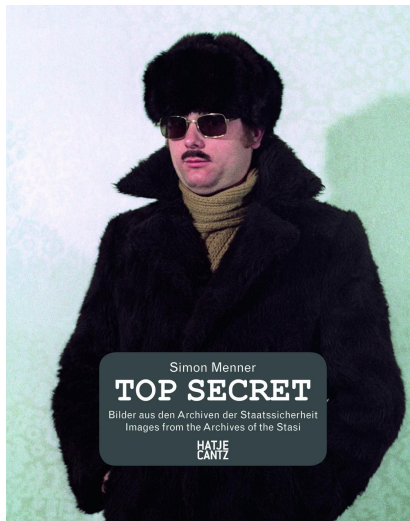
Negativy byly zachráněny z továrny na zpracování odpadu na předměstí Pekingu, kde se získává dusičnan stříbrný obsažený ve filmové emulzi. Thomas Sauvin v letech 2009–2013 zachránil a archivoval půl milionu negativů určených k recyklaci.

Snímky, které se v publikaci objevily, spolu skládají unikátní portrét čínské metropole a života jejích obyvatel v letech 1985–2005. První letopočet označuje rozšíření tradiční fotografie v Číně a druhý začátek éry digitální fotografie. Památkové snímky jsou anonymní. Víme jen, že je vytvořili většinou Číňané. Dnes jsou svědectvím z období, které přišlo po komunismu.

Dalším příkladem využívajícím veřejný archiv je kniha *Top Secret. Images from the Stasi Archives*, jejímž autorem je Simon Menner.

Publikace je věnována fotografickým archivům Stasi (Ministerstva státní bezpečnosti Německé demokratické republiky). Simon Menner na tomto projektu pracoval dva roky. Tento fotograf se rozhodl vytáhnout neznámý materiál na denní

³⁵ Nein, Onkel from the Archive of Modern Conflict: 5b4.blogspot.com, 2/2008.



Menner, Simon: Top Secret. Images from the Stasi Archives, Hatje Cantz, Ostfildern 2013

světlo a podělit se s ním se širokou veřejností. Záleželo mu na tom, aby byl svět existující v úkrytu odhalen.

Kniha je rozdělena na kapitoly. Každá z nich nám přibližuje jinou tvář sledování. Nacházíme mezi nimi taková tajemství, jako je způsob převlékání podle vykonávaného povolání, obrazovou instruktáž k přilepování plnovousu, sledování poštovních schránek, techniky boje, postup při zatýkání nebo tajné prohledávání bytů.

Vedle fotografií, o jejichž důvodu vzniku nemáme žádné pochybnosti, se zde objevují i poněkud záhadnější obrazy. Autoportréty nebo snímky zkonfiskovaných předmětů se vymykají jednoduchému zařazení. Fotografie odtržené od kontextu se stávají abstraktním představením pro nás nic neznamajících situací. V případě *Top Secret* je však důležité to, že představovaly nástroj systému, který prahl po kontrole každé sféry života svých obyvatel.

Na základní úrovni snímky z *Top Secret* tvoří univerzální příběh o převtělování se do důležité role, maskování se a špehování. Zachycené situace vyvolávají úsměv. Většina z nich je sice opravdu úsměvných, ale nesmíme zapomínat na to, za jakým účelem vznikly. Dneska si jen stěží můžeme představit, že se tohle všechno opravdu dělo, že snímky byly elementem rozvinutého útlakového systému.

Simon Menner se věnuje obrazům, které mohou být vnímány na několika úrovních. Velice se zajímá o to, jakým způsobem pracuje naše vnímání. Fotograf strávil hodně času prohlížením obrazového materiálu získaného při sledování. Všiml si, že neexistuje příliš mnoho dostupných snímků, které by tento jev zobrazovaly z pohledu pozorovatele. Víme, jak vypadá obraz zachycený sledovací kamerou, ale Mennerovi se zdálo, že kromě toho musí existovat i něco více. Přemýšlel nad tím, co vidí „Big Brother“, když nás sleduje.

Jako Němec žijící v Západním Berlíně pochopil, že je ve výhodné situaci, aby mohl tajné sledování prozkoumat podrobněji. Východní Německo (NDR) mělo velmi rozvinutý systém sledování tajnou službu Ministerium für Staatssicherheit (Oddělení ministerstva vnitra). Vzhledem k počtu agentů na jednoho obyvatele dokonce větší než ruská KGB.

Po pádu Berlínské zdi bylo rozhodnuto, že většina materiálu z tajného archivu by měla být odtajněna. Simon Menner tedy zašel na úřad, který byl zodpovědný za udržování tohoto archivu, a požádal o jeho zpřístupnění pro svůj projekt. A získal pak

povolení využít některé materiály pro svou uměleckou práci.³⁶

První věcí, která ho zajímala, byly snímky vytvořené agenty Stasi během prohledávání soukromých bytů. Prohlídky byly tajné a konaly se nejčastěji v době, kdy majitelé obydlí byli v práci. Agenti vždy napřed pořídili polaroidový snímek celého bytu tak, aby po prohlídce mohli dát všechny věci zpátky na své místo. Snímky neustlané postele tady představují neustlanou postel ještě před prohlídkou.

Mennera zaráží skutečnost, že každá vyfotografovaná věc byla podezřelá. Jako příklad uvádí presovač na kávu. Je to západoněmecký produkt, takže mohl být důkazem kontaktů se západními agenty nebo darem od příbuzných ze Západu. To, jak bude tento obsah pochopen, pak ovlivnilo, jestli vlastník půjde do vězení nebo ne.

Možná úplně nejzvláštnější věcí, na kterou Manner během svého pátrání narazil, byly snímky agentů fotografujících agenty, na kterých zaměstnanci Stasi sledují své profesní kolegy ze Západu. Nevelké jednotky spojeneckých sil se mohly pohybovat po celém Německu, čímž představovaly výbornou příležitost ke sledování. Jakmile se skupinka vojáků objevila na území NDR, začali je agenti Stasi ihned sledovat. Ze snímků je patrné, že si obě strany svou přítomnost dobře uvědomovaly. Manner soudí, že je to skvělá alegorie studené války.

Absurdit je více. Na narozeninové oslavě vysoce postaveného člena strany vidíme hosty převlečené za potenciální nepřátele Stasi – aktivisty, církevní představitele a sportovce.

Snímky, ke kterým fotograf získal přístup, jsou pouze malou částí obrovského archivu. Menner si je vědom toho, že existuje celá řada historiků, kteří se zabývají historií Stasi, ale podle jeho názoru se nikdo nezajímá o čistě vizuální stránku. Takové výzkumy mohou přinést trochu světla do způsobu, jakým pracují výzvědné agentury.

Knihy věnována tajným archivům bezpečnostních složek byla vydána i v Česku. Publikace *Praha objektivem tajné policie* přináší více než dvě stovky fotografií vzniklých v rámci policejního sledování v období po sovětské okupaci Československa v roce 1968. Obsahuje dosud nepublikované záběry, vytvořené v době komunistického režimu v Československu. Díky ní máme přístup k obrazům Prahy z dob „normalizace“.

Fotografie jsou záznamem precizně naplánovaných operací komunistické Státní bezpečnosti. Cílem této tajné policie bylo sledování vybraných osob a získání

36 Menner, Simon: Images from the secret STASI archives, jmcolberg.com.

kompromitujícího materiálu, který by sloužil k vydírání nepřátel režimu.

Po letech nyní fotografie slouží jako důkaz boje s „vnitřním nepřítelem“. Miniaturní fotoaparáty, které agenti používali, byly ukryté v aktovkách, tranzistorovém rádiu, zapalovači nebo dětském kočárku.³⁷ Černobílé snímky, které byly lidmi pořízeny, sloužily ke sledování obyvatel, emigrantů i cizinců.

Z veřejného archivu čerpá i David Company. Jeho *Gasoline* je publikací vytvořenou z archivních fotografií, jež shromáždil. Společným tématem těchto snímků pocházejících z amerických novin jsou benzinové pumpy. Knihu vydalo nakladatelství Mack v roce 2013.

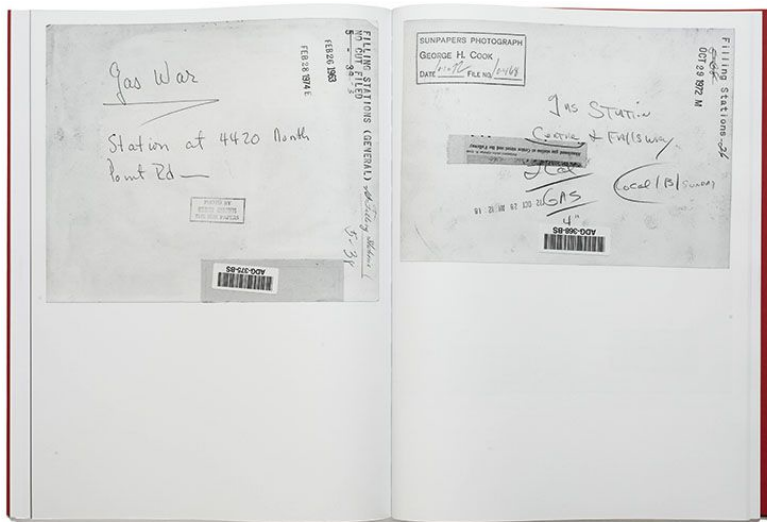
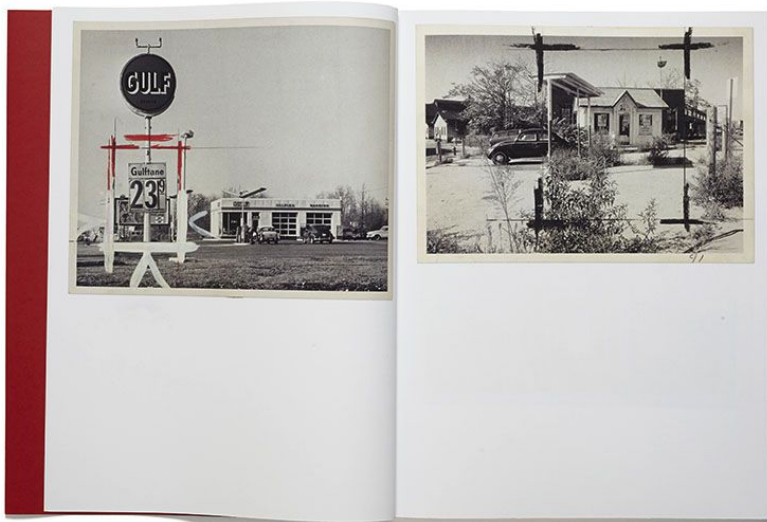
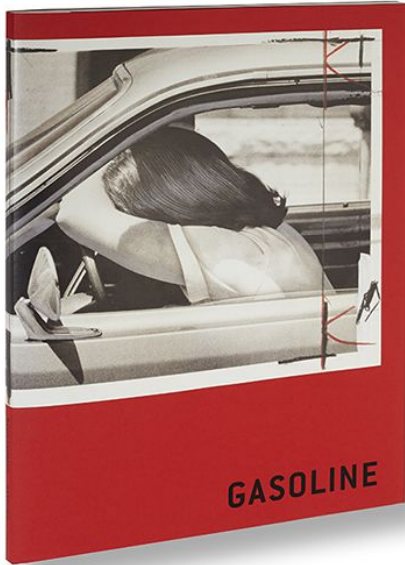
Snímek na obálce knihy zachycuje ženu s opřenu hlavou o volant. Pozornost vzbuzuje množství podrobností a malířské vyznění tohoto záběru, který nám může připomínat hyperrealistická díla. Z rozhovoru, který s autorem vedl George Kaplan, se dovídáme, že tento snímek byl retušován a že představuje ženu čekající ve frontě na benzin. Právě tento snímek přiměl Davida Companyho začít pracovat na knize *Gasoline*.

Publikace se skládá z třiceti pěti archivních fotografií z let 1944–1995 s motivem benzinových pump. Snímky pocházejí ze sbírky Davida Companyho, který je kupoval od amerických deníků. Redakce se zbavovaly analogových archivů a nechávaly si pouze jejich elektronické kopie. Černobílé snímky jsou zvýrazněné černými nebo červenými značkovači, což Company využil ve svém velmi úsporném návrhu publikace.

Snímky mají anekdotický potenciál, jsme svědky podivných situací, např. automobil narazil do palivového stojanu a okolo něj klečí muži s hasicími přístroji, chlapec leží na lavičce částečně ponořený do vody. „Zahraniční automobily umýváme vodou z dovozu“ – oznamuje neonová reklama a štít oblíbeného naftového koncernu Shell nemá první písmeno, takže skupina mužů plní drahou kapalinou nádrže svých automobilů pod nápisem HELL (peklo).

Druhá část knihy se skládá ze zadních stran snímků uvedených v první části. Objevují se na nich informace o tom, jaké články ilustrovaly, kdo byl jejich autorem, pro které deníky vznikly. Můžeme je číst nezávisle na fotografii nebo spolu s nimi. Snímky autonehod a front na benzin jsou zasazeny do konkrétní časoprostorové reality.

³⁷ Vojtechovský, Miroslav, Prague's Secret Police, FOAM Magazine #22 / Peeping, Spring, Amsterdam 2010.



Campany, David: Gasoline, Mack, London 2013

Fotografie se vztahují k palivové krizi ve Spojených státech, ke které došlo v 70. letech. Byla to doba ztracené víry v ekonomický blahobyt, který byl založen na přesvědčení o neomezených možnostech využití naftových polí.

Pro Davida Campanyho jsou novinové snímky důkazem, že fotografie samy o sobě nemají význam. Mají potenciál k tomu, aby něco znamenaly. Jejich smysl závisí na souvislostech, v jakých jsou použity.

Gasoline je také dokument ukazující uzavřenou kapitolu novinářské fotografie, ve které se v redakcích místo gigabytů dat uchovávaly pečlivě popsané snímky. Ty časy se již nevrátí, stejně jako architektura benzinových stanic a lidé, kteří se stali tichými hrdiny snímků vytažených na denní světlo Davidem Campanym.

„Dnes jsou novinářské snímky jen digitálními soubory, ale celá desetiletí byly lesknoucími se zvětšeninami ve formátu 10 × 8 palců.“³⁸

Čárky, které se objevují na snímcích, nakreslil umělecký vedoucí nebo grafik. Označovaly linie, podél kterých měl být snímek ořezán. Mnoho fotografií je pokresleno třemi barvami značkovačů, což svědčí o několikanásobném využití snímků v různých souvislostech.

Fotografie sice vznikly v průběhu padesáti let (1945–1995), velká část však pochází ze 70. let. Z hlediska naftového průmyslu šlo o důležité období. Ceny narůstaly, objevila se geopolitická nestabilita. Pohyb na silnicích začal vzrůstat. Zvyšovalo se také povědomí o znečištění životního prostředí. Sny o stále plné nádrži a prázdné dálnici se blížil svému konci.³⁹

Campany polemizuje se slavným cyklem Eda Ruschy *Twentysix Gasoline Stations* (1963), který svou práci přirovnával k ready-made objektům Marcela Duchampa. Campany si všiml, že fotografie nezůstávají objektivní a bez stylu příliš dlouho. Plynoucí čas jim neočekávaným způsobem dává specifické vlastnosti. Změny ve fotografické technice ukazují, jak je těžké vytvořit neutrální dokument.

Autor by si přál, aby se jeho kniha dostala k milovníkům benzinových stanic. Na obdivovatelích a znalcích umění mu nezáleží o nic méně. Souhlasí s Georgesem Bataillem, který řekl, že nikdo nemiluje umělecká díla tolik, jako fetišista svoji botu.⁴⁰

Snímky mohou být vnímány jako připomínka éry analogové fotografie.

38 Campany, David: *Gasoline*, David Campany and George Kaplan in conversation, Mack, London 2013.

39 ibidem

40 ibidem

Campany však namítá, že snímky zakoupil přes internet, na sekvenci pracoval na svém notebooku, pro převedení snímků do digitální podoby využíval skener a vydavateli knihu zaslal také po internetu.⁴¹ Autor si tak myslí, že naše chápání fotografického obrazu by se mohlo zlepšit, kdybychom se zbavili pojmů jako „analogový“ a „digitální“.

Campany souhlasí s tím, že benzinové stanice jsou spíše banální téma, ale podle jeho názoru jsou dobrým ukazatelem toho, co se v daném okamžiku ve společnosti děje. Roky zachycené v knize jsou zlatým obdobím motorizace. Tak jak novinářská fotografie umírá, se blíží také čas dominující motorizace.⁴²

Fotograf tvrdí, že žijeme v kultuře, která musí stále více myslet na recyklaci. Líbí se mu myšlenka, že se mu podařilo vydat knihu o osudu palivového průmyslu, ve které použil snímky získané z odpadu, o které se již nikdo nezajímal.⁴³

41 Campany, David: Gasoline, David Campany and George Kaplan in conversation, Mack, London 2013.

42 Williams, Holly: Pump Action: Why images of gas stations capture all things American, independent.co.uk.

43 Cohan, Michelle: „Gasoline“: The end of oil's innocence, cnnphotos.blogs.cnn.com.

5. Stírání hranice mezi soukromým a veřejným archivem

Hranice mezi tím, co je soukromé a co veřejné, se smazávají v knize *Welcome to Springfield*, jejímž autorem je Michael Abrams. Již druhá Abramsova publikace prozkoumává oblast památeční fotografie. Ze snímků z rodinných alb je poskládán příběh fiktivního městečka Springfield.⁴⁴ V krátkém úvodu knihy autor píše, že sebrané snímky tvoří určitý stav mysli. „Každý z nás má svůj Springfield, a toto je ten můj.“⁴⁵

Myšlenka na vytvoření publikace z archivních snímků mohla vzniknout z obyčejného sentimentu k letům minulým. Mnohem důležitější je však to, že nám tato kniha umožní nahlédnout do soukromého života jiných lidí, a to dokonce z doby před Facebookem.⁴⁶

Procházením soukromých a veřejných archivů nám Abrams ukazuje smutnou realitu a tlumené fantazie obyvatel průměrného amerického městečka. Mnoho snímků ukazuje temnější stránku poválečné Ameriky. V publikaci najdeme akty, rodinné fotografie, snímky svatební i z pouličních automatů.

Knihy meandruje mezi sacrum a profanum, tím, co je známé a co si neuvědomujeme. Momentkové záběry se míchají se snímky z rodinných alb, nalezené doklady se vzorem tapet. Snímky určené očím všech vedle těch, které se naopak usilovně snaží skrývat před zraky okolí.

Springfield je vzorem amerického městečka, které by mohlo ležet kdekoli. Stejně tak jsou i obrazy lokalizovány všude a zároveň nikde. V této souvislosti nikoho ani neudivuje, že městečko, ve kterém se odehrává populární americký animovaný seriál *The Simpsons*, se také jmenuje Springfield.⁴⁷

I když se v knize objevuje mnoho lidí, nemá svého hlavního hrdinu. Adam Bell si myslí, že by to mohla být Nadine – žena, která se prolíná stránkami knihy. Vidíme ji na školních fotografiích, je zmiňována i ve vzpomínkách kamarádek, které jí věnovaly své portréty.

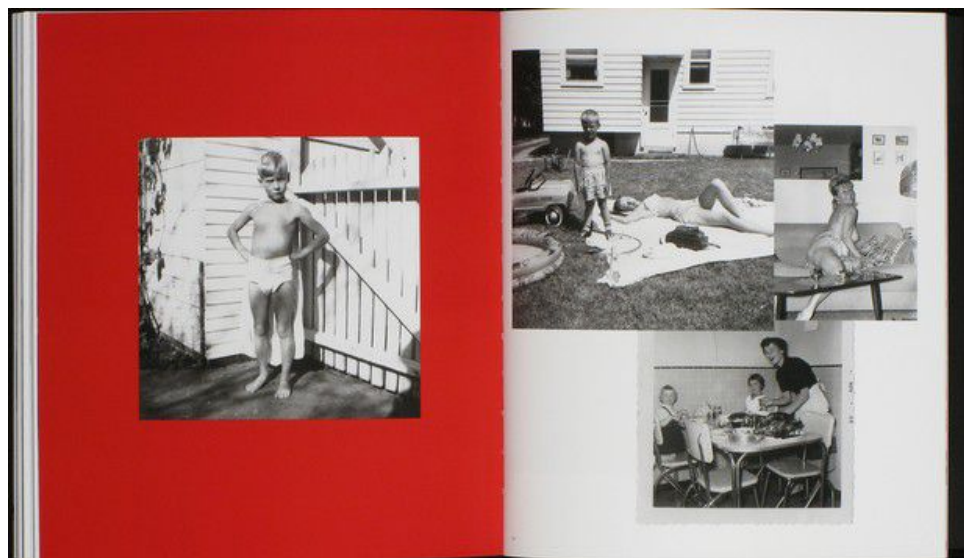
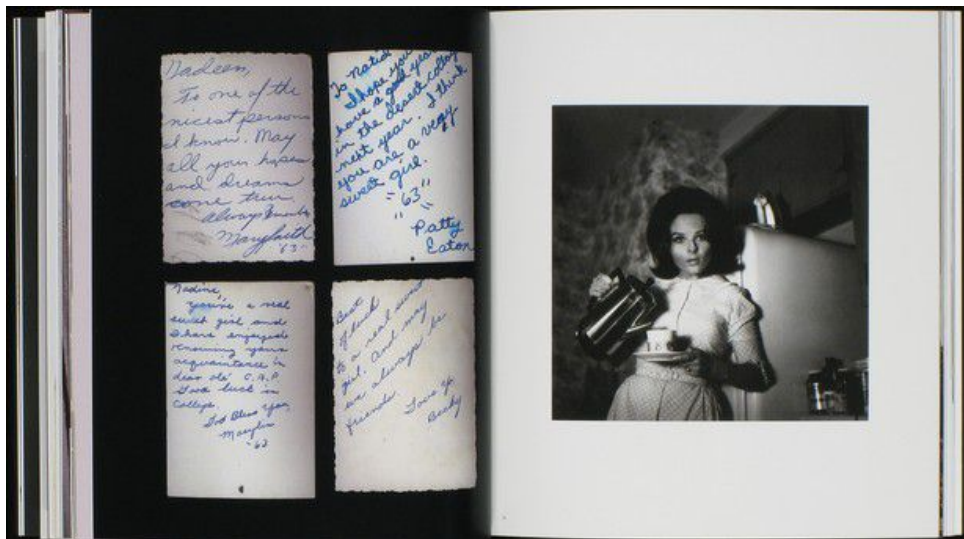
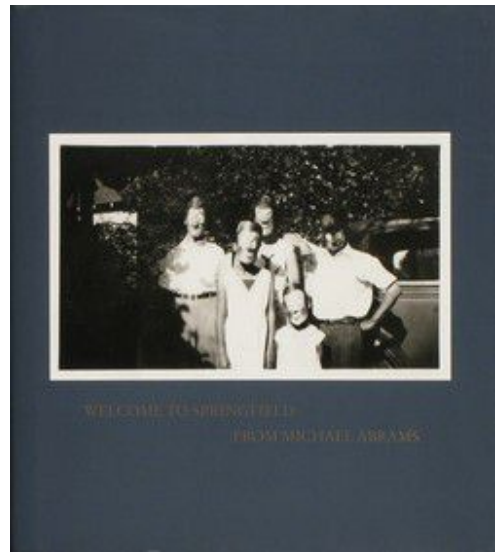
Podle všeho by se mohlo zdát, že byla váženou osobou a svým způsobem i vzorem pro ostatní kamarádky. Může tak být vnímána jako zidealizovaná americká dívka. Pokud vezmeme v úvahu tón, jakým o ní píšou její známé, mnoho z nich by

44 loosestrifebooks.com.

45 Abrams, Michael: *Welcome to Springfield*: Loosestrife Editions, Rockville 2012.

46 Colberg, Joerg: Review: *Welcome to Springfield* by Michael Abrams, jmcolberg.com, 11/2012.

47 Bell, Adam, photo-eye Book Reviews: *Welcome to Springfield*, blog.photoeye.com, 10/2012.



Abrams, Michael: Welcome to Springfield, Loosestrife Editions, Rockville 2012

chtělo být jako ona. Jedna z dívek dokonce slibuje, že svoji první dceru pojmenuje Nadine.⁴⁸ Hrdinka reprezentuje nezhavitelný obraz Ameriky, kterého se autor na dalších snímcích snaží zbavit.

Knih postrádá i jasně naznačený příběh. Význam se rodí jako výsledek neslučitelných spojení sousedících obrazů. Snímek svalovce pózujícího před plátěnou oponou vedle výstřižku reklamy na přípravek mytí podlah. Ženy pózující v kuchyni vedle snímku blesků. Žena v latexovém kostýmu spoutaná provazem vedle mužů sledujících špatně zaparkované auto. Svalnatí muži kontra odhalené ženy. Snímky šťastných rodin a nezávislých žen. Usmívající se žačky na snímcích z legitimací a chlupci s cigaretami. Černoch se psem a puškou proti bělochovi stojícímu u televize. Spoutaná žena s roubíkem vedle mužů v autech ostentativně kouřících cigarety. Muži a jejich automobily – kořisti, stejně jako kořist mohou být vnímány i ženy.

Nabízí se otázky. Zdalipak žena z novin otevírá v rozkoši ústa ze stejného důvodu jako ženy na vedlejší stránce? První by měla být nadšena pracím práškem, důvod k radosti druhých není znám.

Jeden ze snímků představuje seriózního člověka pózujícího s pánskými časopisy „Exposed“, „Night and Day“ a „Playboy“. Z informací na rubu se dovídáme, že snímek pochází ze schůze komise pro potírání nevhodné literatury a vznikl v roce 1956. I když situace vypadá vážně, dnes vyznívá humorně. Nejde o jediný snímek z tohoto období představující pruderní Ameriku. To, že taková nebyla, však můžeme dobře vidět v části knihy, která je záměrně ukrývá až za posledními stránkami v obálce.

Svéráznou přílohu publikace otevírá fotografie tří usmívajících se mužů. Na dalších stránkách pak vidíme rozhalené ženy. Jde o sérii amatérských aktů vzniklých uvnitř soukromých bytů.

Knih *Welcome to Springfield* v sobě skrývá hodně humoru. Nevázaný přístup k tématu prozrazují i žertovné fráze na začátku publikace a na obálce (např. „Čekali jsme na tebe“). Zajímavé je také setkání bezstarostnosti se skrývaným neklidem.

Nápadná je také grafická úprava knihy. Prezentuje se jednoduchostí, ale každá strana má zároveň i svůj charakter. Na jejich odlišnosti se podílí opakující se grafické zásahy, jako struktura nástěnných tapet, barvy stránek (dominantní barvu představují tři pastelové odstíny – zelené, růžové a modré). Autorem grafického projektu je John

48 Bell, Adam, photo-eye Book Reviews: Welcome to Springfield, blog.photoeye.com, 10/2012.

Gossage. Každá další stránka překvapuje svým rozložením snímků a barevností.

Fotografie se od sebe liší médii, na kterých zůstaly zachyceny, i stavem své zachovalosti. Jsou černobílé i barevné. Najdeme zde fotografie z pouličních automatů, polaroidy i snímky s perforovanými okraji. Obrázky jsou jednou velké a jindy zase malé, zabírají celou stránku, anebo jen její část. Snímky jsou prezentovány jako objekty (v měřítku 1 : 1), ale jsou i zvětšovány na velikost celé stránky. Tohle všechno vyvolává dojem, že si hrajeme se snímky pocházejícími z různých míst.

Pozadí mnoha snímků tvoří tapety. Vznikající vzor může symbolizovat povrch, za kterým se skrývá skutečný obraz země. Celek má charakter koláže a skládá se do barevné mozaiky.

Text od Gerryho Badgera může být vnímán jako další objekt knihy. Popisuje historii rodiny ze Springfieldu. Pod pláštíkem selanky se skrývá temná stránka života v malém městečku.

Ze soukromých i státních archivů čerpali také tvůrci knihy *Hotel Silesia* – Matteo Terzaghi a Marco Zürcher. Jejich kniha vznikla v rámci projektu Metropolis a vydalo ji Museum v Glivicích v rámci série Čítárna umění.

V rámci projektu Metropolis strávili tito umělci v roce 2012 dva týdny ve Slezsku, kde hledali fotografie, přičemž předem nevěděli jaké. Během svého pobytu narazili na tisíce snímků, navštěvovali muzea, antikvariáty a bleší trhy, prohlíželi si rodinná alba.

„Je jasné, že s ubíhajícími dny v nás narůstal pocit, jako bychom získávali polské vzpomínky, které jsme však přece – jako ti narození na druhé straně železné opony – nemohli mít.“⁴⁹

Na svých cestách po Polsku Matteo Terzaghi a Marco Zürcher pátrali při hledání fascinujících snímků v bazarech, veřejných archivech, domácích sbírkách svých polských známých i v knihách. S pomocí shromážděného materiálu se rozhodli vyprávět fiktivní příběh hotelu v Katovicích. Jejich pohled se ukázal jako svěží a zbavený stereotypů, kterými je zatíženo myšlení o Slezsku.

Ze snahy porozumět historii se rozvinula potřeba ji převyprávět z perspektivy dítěte, „které žije přítomností a denně získává nové dovednosti, ale čerpá i z vlastní neznalosti a ignorance. Když jsme si prohlíželi fotografie rozházené po krabíčkách,

49 Terzaghi, Matteo; Zürcher, Marco: *Hotel Silesia*: czytelniaszuki.pl.

získalo to nevědomí fyzickou podobu a stalo se hmatatelné. Každý snímek jako by říkal: nic o mně nevíš. Pak ale něčí paměť nebo komentář začaly uvolňovat významy jednotlivých scén.⁵⁰

Jakmile autoři stanuli před již dlouho uzavřeným hotelem Silesia v Katovicích, pomysleli si, že „možná je to právě to pravé místo, kde můžeme opět vyvolat na svět obrazy sesbírané v posledních dnech“⁵¹. Jaké sny jsou sněny v desátém patře velkého nefunkčního hotelu? –zeptali se. Snímky, které sesbírali, se jim spojovaly do krátkých narativních sekvencí, někdy srozumitelným, jindy spíše tajemným. Fotografie vyprávějí o dětství, o Slezsku a v širších souvislostech také o Polsku. Složitost historie Slezska postřehli v architektuře, urbanistice i antikvariátech.

Jejich příběh je zasazen do konkrétního regionu, ale zasahuje daleko za rámec dalšího vyprávění o Slezsku nebo Polsku viděného z perspektivy cizince. Jde o univerzální reflexi na téma našeho původu, dětství, ale i snažení a starostí.

Velký příběh se na stránkách knihy prolíná s malými a soukromými, spolu pak tvoří nerozdělitelný celek. Fotografie se odvolávají na naše prožitky, díky kterým si každý vytváří svůj hotel Silesia, ve kterém bydlí jeho vzpomínky a sny.

Vyprávění je tajemné a vzrušující. Fiktivní historika se skládá z toho, co už autoři o Polsku věděli dříve, ale i z toho, co se dověděli teprve nyní. Tato fakta prošla filtrem jejich představivosti. Snímek tanku se objevuje vedle králíka v trávě. Vedle snímku dětí skákajících do dolíku v lese se objevuje záběr na oheň. Čas vzniku snímku a s ním spojená estetika se různí. Barevné snímky se specifickou barevnou škálou z doby socialistického Polska se míchají s ještě staršími černobílými snímky.

Všechno pak spolu vytváří mnohobarevnou mozaiku, vyprávějící fiktivní historii hotelu Silesia. Snímky jsou autentické, jejich původ je uveden na konci knihy. Sestavené spolu pak vytvářejí vymyšlený příběh o hotelu.

„Fotografie jsou vždy v minulém čase, nemění se v jiných časech, ale právě proto můžeme říci, že jsou stále v čase přítomném. Když už jsme se rozhodli pracovat s archivními a s ‚rozesetými‘ fotografiemi, vytvořit z nich knihy a výstavy – pak jen proto, že časem dokážou vyvolávat něco, co i když je již v minulosti uzavřeno, současně z ní vychází, tedy přítomnost předmětů a živých stvoření, zvláště pak osob – na světě i

50 Terzaghi, Matteo; Zürcher, Marco: Hotel Silesia: czytelniaszuki.pl.

51 Terzaghi, Matteo; Zürcher, Marco: Hotel Silesia, Muzeum v Glivicích / Czytelnia Sztuki, Gliwice 2013.

v představách.⁵²

Hotel Silesia je „téměř sto let trvající dětství, znova smyšlené (nebo vysněné) prostřednictvím fotografie“⁵³.

Musíme také poznamenat, že publikace je skromně, ale velmi pečlivě připravená. Formát, obálka i typografie spolu souznívají se snímky a tvoří okouzlující objekt.

Dobrym příkladem vytváření nových kvalit v přístupu k archivům jsou publikace Nadace archeologie fotografie.

Kniha *Notes botaniczny* (Botanický notes) je výsledkem setkání Romana Kobendzy s díly Barbary Sokołowské. Vědecká fotografie je zdá se v prostředí umělecké fotografie stále nedocenená. V institucích nezřídka ukrývají skvělé sbírky, čehož důkazem může být tvorba Romana Kobendzy.

Roman Kobendza se v letech 1930–1952 věnoval fotografování rostlin nacházejících se v různých odděleních varšavské botanické zahrady. Práce, pocházející z dosud nepublikovaného souboru, představují pět set velkoformátových skleněných negativů. Negativy opatřené datem a druhovým názvem představují typ moderního herbáře. Nejasné však zůstávají záměry fotografa:

„Měly snad všechny fotografie sloužit vědeckým účelům nebo jako ilustrační materiál do průvodců a podobných publikací prezentujících rozsah zahrady ve 30. letech 20. století? Možná jsou také výrazem botanikovy neodolatelné osobní potřeby, který se rozhodl využít fotografickou techniku ke zvěčnění exemplářů, které ho fascinují?“⁵⁴ – ptá se Julia Odnous, zodpovědná za koncepci knihy.

Kobendzovy archivní práce se výborně doplňují s kresbami rostlin Barbary Sokołowské, které pocházejí z osobních poznámek fotografky. Skice flóry vznikly v letech 2004–2010. Rostliny autorku doprovázely každodenně, dokonce i během cestování. Sokołowska se ve své tvorbě nejednou odvolávala k počátkům využívání fotografie v botanice, ale zamýšlela se také nad způsobem, jak se jimi nechat inspirovat.

„Okamžik zachycení rostliny, ale také pozorování stále stejného objektu, které tomu předchází, a umístění na kresbách data a komentáře týkající se jeho vlastností

52 *Hotel Silesia*, projektmetropolis.pl.

53 Terzaghi, Matteo; Zürcher, Marco: *Hotel Silesia*, Muzeum v Glivicích / Czytelnia Sztuki, Gliwice 2013.

54 Kobendza, Roman; Sokołowska, Basia: *Notes Botaniczny*, Fundacja Archeologia Fotografii, Varšava 2012.

s sebou stále nesou osobní odkaz.⁵⁵

Práce Romana Kobendzy mohou vyvolávat dojem vědecké dokumentace. Kresby Sokołowské pak s sebou nesou velkou porci emocionálního náboje. Intimita ručních skic vytvářených perem tak stojí proti černobílým, podrobným Kobendzyho fotografiím.

Fotografie zachycují stromy, křoviny a jiné rostliny vyfotografované v přirozeném prostředí. Objevují se však i studijní fotografie. Objekty jsou vyabstrahovány ze svého okolí a umístěny na jednotné pozadí a rovnoměrně osvětleny.

Basia Sokołowska se soustřeďuje na detaily, pečlivě studuje stavbu rostlin a pokouší se je zvětšit. V její tvorbě je přítomna stálá nespokojenost s výsledky práce:

„Nová květina a já ji ještě neumím nakreslit. Je velmi komplikovaná. / rohatou neděli pokračování 29. 4. 2007“ (kresba č. 5) a „Stále to není ono. 2. 5. 2007“ (kresba č. 6).

Skicy jsou opatřeny popisky a daty, které jim dodávají intimitu a zasazují je do konkrétních okamžiků v životě umělkyně:

„To je dnešní odnož the couply orchid. Dnes má jen jednu odnož, takže je stále sama. 1. 7. 2007“ (kresba č. 1).

Společné propojení těchto dvou cyklů v jedné knize ukazuje, jakým způsobem můžeme zpracovávat archivy a dát jim nový význam.

Knih *Amerykanka* (Američanka) je dalším příkladem reinterpretace archivů, se kterou začala Nadace archeologie fotografie. Tentokrát si Nadace vzala za cíl archiv Zofie Chomętowské. Kuba Śwircz a Kuba Dąbrowski se rozhodli podívat na vybrané motivy v bohaté tvorbě polské fotografky. Svůj osobní pohled představili v knize *Amerykanka*.

„Dělí nás mnoho; jiné zkušenosti i fascinace. Společnou však máme zálibu v ničím nerušených toulkách, ve způsobech, jak strávit čas nicneděláním, v pěkných věcech a setkání s blízkými.“⁵⁶

Fotografie využití v knize vznikly během četných cest Chomętowské po Polsku. Najdeme fotografie z Varšavy a jejího okolí (Konstancin, Zegrze, Radość), ale i vzdálenějších míst (Szczawnica, Krosno, Zakopane), ukazující drobnosti každodenního

55 Odnous, Julia: Kobendza Roman, Sokołowska Basia: Notes Botaniczny, Fundacja Archeologia Fotografii, Varšava 2012.

56 Chomętowska, Zofia; Śwircz, Kuba; Dąbrowski, Kuba: Amerykanka, Varšava 2011.



Chomętowska, Zofia, Śwircz Kuba, Dąbrowski Kuba: Amerykanka: Fundacja Archeologia Fotografii, Varšava 2011

života v předválečném Polsku.

Většina snímků vznikla pravděpodobně v rámci práce na ministerstvu komunikace, kde fotografka od roku 1936 pracovala na plný úvazek. V roce 1947 odcestovala Chomętowska i s celým svým archivem do Argentiny. Teď se tento archiv dočkal opětovného zpracování.

Zamyšlení může vyvolat titul, který komentuje v úvodu ke knize Kuba Śwircz:

„Zofia Chomętowska nebyla Američanka. To je samozřejmé. Polsko nikdy nebylo Amerikou. To je také pravda. Ale o něj nám přece nejde. Amerika je jednoduše daleko, a kdysi, v dobách mládí Chomętowské, byla ještě dál. Stále však byla zemí plnou fotografie, potřeby vizuální prezentace, fotografování všeho okolo. Díky tomu povzbuzovala představivost snadněji.“

Snímky z knihy *Amerykanka* hrají „na napětí nudné–zajímavé, opakující se – výjimečné“ – píše Karolina Ziębińska-Lewandowska.⁵⁷ Odvolávají se na naši představivost, společné sny a prožitky. Śwircz a Dąbrowski se pokoušejí jim dát mytický charakter.

⁵⁷ Ziębińska-Lewandowska, Karolina: *Kiedy dokumentalne osuwa się w wernakularne: Zofia Chomętowska. Polska w podróży*, Fundacja Archeologia Fotografii, Varšava 2013.

6. Archivní fotografie jako fikce

Druhy archivů, které již byly zmíněny, a způsoby jejich zpracování však ještě nevyčerpávají potenciál skrývajících se v tomto oboru.

Může být archivní fotografie fikcí? Průkopnická činnost Joana Fontcubertyho nám dokazuje, že ano. Průřez tvorbou tohoto Katalánce se objevil v knize *The Photography of Nature & The Nature of Photography*, která byla vydána při příležitosti udělení autorovi ocenění nadace Hasselblad (2013). Najdeme v ní šest nejznámějších cyklů tohoto autora, mj. *Herbarium* (1984), *Fauna* (1987), *Sputnik* (1997) a *Sirens* (2000). Dohromady pak ukazují tematickou spojitost a zároveň technickou různorodost Fontcubertyho tvorby.

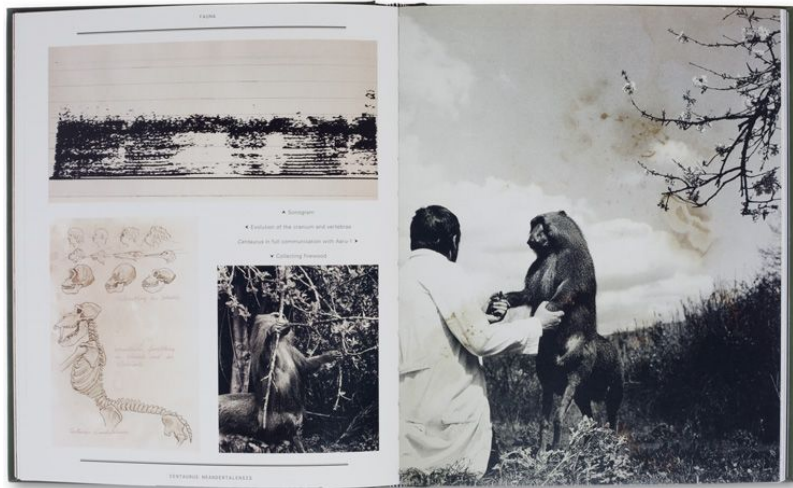
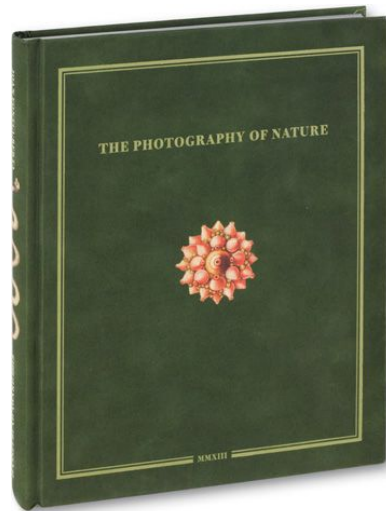
V době předcházející digitální manipulaci byl fotografický obraz zárukou toho, že se něco opravdu stalo. Jako by snímek byl posledním a nezpochybnitelným důkazem. Tím však přece jen není a nikdy nebyl.

S těmito emocemi si Fontcuberty pohrává. Umělec nás nutí uvěřit, že svět, který nám představuje, je skutečný. Využívá naši fascinaci nezachytitelností a nepředvídatelností přírody. Jeho projekty využívající fotografii jsou založeny na pseudovědeckých článcích ilustrovaných skicami, ručními poznámkami, které mají za úkol umocnit věrohodnost příběhů, které vytvořil.

V cyklu *Sirens* se autor vžívá do role fotografa přírody, který získává zakázku od geologického magazínu na realizaci dokumentace zkamenělin, jež mají představovat chybějící článek v evoluci člověka. V existenci magazínu „National Geologic“ je ještě možné uvěřit, ale pravdivosti publikace v magazínu „Šmoulí svět“ a ocenění v soutěži Nature World Press Photo již uvěříme jen stěží. Tímto i úchvatná zpráva o objevení zkamenělin sirén definitivně ztrácí svoji věrohodnost.

Na jiném místě Fontcuberty vytváří nové druhy zvířat. Jen stěží uvěříme v existenci hada s dvanácti nohama, i když podvědomě bychom si přáli, aby objevení nového druhu bylo přece jen pravdou. Postava německého zoologa, podrobné kresby, dokumentace výprav a především realistické snímky se snaží podpořit věrohodnost příběhu o objevení dosud neznámých druhů zvířat.

Dosud neobjevené hvězdy se zdají být hvězdami, věříme, že při delším osvitu se z nich stanou světelné šmouhy. Teprve až začnou připomínat kaňky – kouzlo mizí.



Fontcuberta, Joan: The Photography of Nature & The Nature of Photography, Mack, London 2013

Stejně tak i fotografie rostlin inspirované tvorbou Karla Blossfeldta nejsou tím, čím by měly být. Ani příběh kosmonauta Ivana Istochnikova, který měl zahynout v kosmu a pak vymizet ze stránek vesmírných dějin, není úplně pravděpodobný. Veškerá radost z hraní si s těmito snímky spočívá v tom, že chceme uvěřit v jejich pravdivost. Vidíme to, co chceme vidět. Po určité době však docházíme ke zjištění, že všechny tyto příběhy jsou vymyšlené, to jejich krása nás tolik svádí.

Umělec si hraje s důvěrou, kterou poskytuje fotografie (obzvláště archivní), tvůrčím způsobem spolu mísí fakta a fikci, vědu s uměním. Dává nám na vědomí, že fotografie nikdy neukazovala objektivní pohled. Snímek svědčí o tom, že zvěčněný předmět se v určitou dobu objevil před objektivem fotoaparátu. Neříká však nic o tom, co to bylo za předmět a jakým způsobem se tam ocitl.

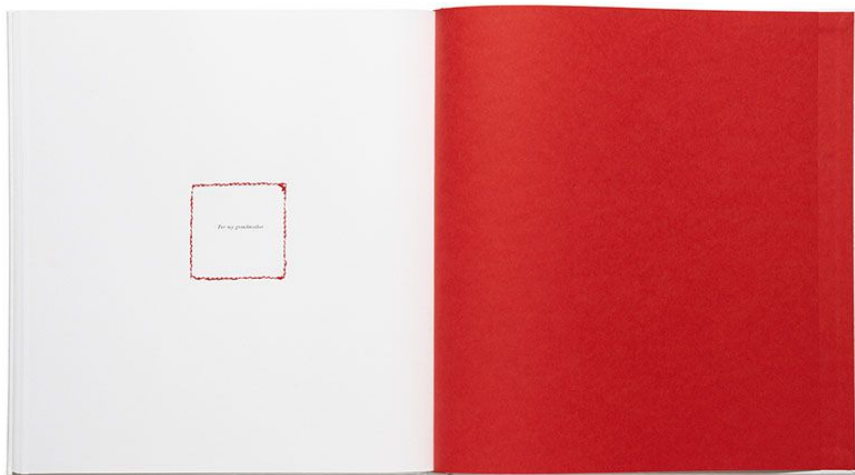
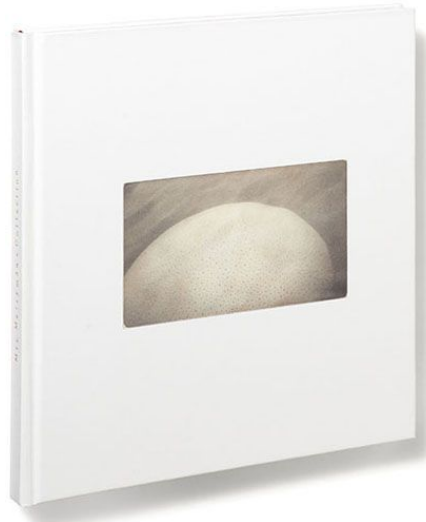
Fontcuberta můžeme však považovat za prapředka projektů, které zastírají hranici mezi dokumentem a fikcí. Jedním z nich je kniha *Mrs. Merryman's Collection* od Miki Soejimové. Na obálce však nenajdeme její jméno. Autorkou výjimečné sbírky má podle všeho být Anne Sophie Merryman.

Autorka knihy nás nutí uvěřit, že sbírka pohlednic patřila babičce Anne Sophie Merryman. Pohlednice pocházející z let 1930–1980 však Anne Marie Merryman nikdy neposlala, ani ji nebyly doručeny. Byly sbírány s ohledem na své nevídané vizuální účinky. Znamky a razítka pocházejí z celého světa.

Anne Marie Merryman sbírala pohlednice v letech 1937–1980 a sbírku zdědila vnučka Anne Sophie Merryman. Anne Sophie svoji babičku neměla příležitost poznat, protože ta zemřela ve stejném roce, ve kterém se její vnučka narodila. Zdědila po ní malou dřevěnou krabičku se starými pohlednicemi, které paní Merryman sbírala, i když nebyla jejich adresátkou. Anne Sophie zbožňovala prohlížení snímků a představovala si, jak asi vypadal babiččin život.

Mrs. Merryman's Collection je sbírkou pečlivě reprodukováných pohlednic, které zdánlivě nic nespojuje, tedy kromě určité aury „divnosti“. Již jsme si zvykli na specifickou estetiku používanou na pohlednicích. Lístky umístěné v knize však od kánonu „pohlednic“ odbíhají. Obrazy, které se na nich objevily, jsou velmi vzdáleny tomu, co jsme zvyklí na pohlednicích vídat. Podivná vyobrazení nás přivádějí na myšlenku, že jde o dědictví surrealistů. Mnoho z nich má abstraktní charakter.

Místo aby zachycovala exotické záběry dalekých krajín, tvoří skládačku složitě



Merryman, Anne Sophie: Mrs. Merryman's Collection, Mack, London 2012

rozšifrovatelných motivů. Opice na louce, mrtvá drůbež na talíři, ruce rozkládající stránku papíru na podlaze, křeslo bez jedné nohy přilepené ke stěně, králičí hlava, ucho, dlaň jemně se dotýkající zrcadla, rozvěšené oblečení připomínající lemury, vejce, ovce – to jsou jen některé z podivných motivů. Mnoho z nich je těžké rozpoznat a ještě těžší pojmenovat.

Náš zájem vyvolávají texty obsažené na zadních stránkách stránek, Jsou napsány v různých jazycích, francouzsky, španělsky nebo anglicky. Bohužel je však písmo nevýrazné nebo nečitelné, a tak je rozšifrování slova odesílatele velmi nesnadné.

Všechno to pak na jednu stranu působí dojmem, že stránky vypadají nepravděpodobně a budí naši nedůvěru a dezorientaci. Na druhou stranu však historii neobyčejné sbírky chceme uvěřit.

Spojícím článkem obrazů je estetika poštovních pohlednic, která nám sugeruje, že pocházejí z počátku 20. století. Všechny pohlednice jsou vyobrazeny z obou dvou stran. Díky lícům vidíme i poštovní známky a adresy, na které byly poslány. Ze zemí jsou to mj. Anglie, Francie, Itálie, Finsko a Německo. Najdeme však mezi nimi i polské elementy. Adresátkou jedné z pohlednic je Marja Piotrowska z Varšavy.

Lístek se španělskou známkou byl poslán do Prahy a s italskou z Číny. Na první pohled nemožné kombinace by mohly ukazovat na památku z Grand Tour – výprav aristokratů, během kterých poznávali svět. Ani to nám však nevysvětluje tuto záhadnou sbírku.

Odpověď na všechny otázky zjistíme teprve na konci knihy. Na samém začátku knihy se objevuje malý detail – dvě červenou nití sešité stránky. Na jedné z nich je vidět věnování „Mojí babičce“. Po roztržení stránek zjistíme, že celý příběh vymyslela Miki Soejimová, a není na ní nic pravdivého.

Po prohlédnutí nápadu použitého v knize se nepřestáváme pozastavovat nad tím, jak vlastně tyto pohlednice vznikly, co je pravda a co fikce. Bylo všechno vymyšleno? Není na těch snímcích ani trocha pravdy? Autor si pohrává s naší představivostí a zvyklostmi.

Pohlednice zaujímají v dějinách fotografie výjimečné místo. Jsou zakořeněny v kategorii užité fotografie. Ukazují nám daleké kraje a odlehlé země. V současné době jsou stále účinněji vytlačovány e-maily nebo aktualizacemi statusu na Facebooku.⁵⁸

58 Bell, Adam, The Surrealist's Grand Tour, FOAM Magazine #33 Trip, Winter 2012/2013.

Dále však představují hmatatelné potvrzení faktu, že jsme dané místo navštívili. S postupem času se však jejich prvotní smysl začal vytrácet. Poté co byly po letech nalezeny, je můžeme vnímat jako objekty z minulosti, kterým dáváme nový významy a smysl.

Pohlednice jsou v knize vyobrazeny v měřítku 1 : 1, s rubem na jedné straně a lícem na druhé straně. Tento jednoduchý zásah způsobuje, že během obracením stránek získáváme dojem, jako bychom si prohlíželi hromadu skutečných pohlednic. Jemně krémový papír zesiluje dojem, že si prohlížíme materiál starý mnoho let.

Miki Soejimová je umělkyně narozená v Tokiu, která dnes žije v Londýně. Na tomto projektu pracovala více než čtyři roky.⁵⁹ V rozhovoru s Izabellou Scott přiznává, že celý příběh je fikcí.⁶⁰ Falešné pohlednice byly vytvořeny ze Soejiminých fotografií. Promíchala je s podklady pocházejícími z originálních vlastních pohlednic. Texty objevující se na zadních stránkách jsou tedy autentické, ale záměrně byly mezi listky vyměněny známky.

Umělkyně chtěla, aby veřejnost vnímala dílo bez ohledu na přítomnost autora. Proto se rozhodla zůstat v anonymitě a odstranit samu sebe z knihy. Veřejnost nemusí přemýšlet o autorovi snímků a může se tak lépe soustředit na vnímání díla. Současně se odvolává na postavu Anne Marie, majitelky sbírky a její vnučku Anne Sophie, jejímž úkolem je oživení souboru.

Mohlo by se zdát, že na začátku celého díla byl nápad, ale bylo tomu jinak. Nejdříve vznikly falešné pohlednice a teprve pak začala autorka hledat smysl jejich využití. Poté se objevily postavy hrdinek a příběh.

Pohlednice se výborně osvědčují jako nositel myšlenky – objekt vázaný na paměť a autentičnost (svědčí o tom, že jsme na daném místě byli). Již ve své podstatě v sobě poštovní pohlednice skrývají mnoho potenciálních příběhů. Jsou někým vybrány, někomu jinému poslány a jejich cílem je sdělení zprávy.

Knihy vyhrála soutěž First Book Award v roce 2002, kterou organizuje National Media Museum a vydavatelství Mack. Dokonce ani tehdy se autorka nepřiznala k jejímu autorství. Na slavnostní předání ceny vyslala místo sebe herečku Deliu Remy. Remy pořádala také autogramiádu knihy v Paříži.

59 Aletti, Vince: Photo Books, photographmag.com.

60 Scott, Izabella: The secret artist behind Mrs. Merryman's Collection, firstbookaward.com, 10/2013.

Závěr

Archivní fotografie je pokladnicí naší minulosti. Zpracováváním tvorby jednotlivých umělců jsou obohacovány i dějiny fotografie. Archivy však představují i nepřehledné množství anonymních snímků, o kterých víme jen velmi málo. S ubíhajícím časem se jejich prvotní význam ztrácí. Po letech, kdy jsou objevovány umělci, pak mění svůj význam a stávají se surovinou pro tvůrčí činnost, která nejčastěji vyústí ve fotografické knihy. Archivní snímky samy o sobě nic neznamenaají. Teprve jejich prezentace v určitých souvislostech jim dává určitý smysl.

Zdrojem, ze kterého umělci čerpají, mohou být bleší trhy a půdy. Na nich objevují nechtěné, odložené fotografie, které se pro jejich tvorbu stávají fascinujícím materiálem. Do dějin se zapsala i publikace *Floh*, která byla vytvořena ze snímků shromážděných Tacitou Deanovou.⁶¹

Vyhozené nebo prodávané amatérské snímky často pocházejí z rodinných alb. Z lásky k nim se zrodila publikace *Album Beauty* od Erika Kesselse.⁶² Tvůrce se o ně zajímal kvůli jejich nedokonalostem, které o jejich autorech a samotné nepředvídatelnosti života hodně prozrazují.

Kessels je členem dvojice Kessels and Kramer, jež stojí za sérií knih *In Almost Every Picture*. Každá z dvanácti částí série je věnována jediné sbírce fotografií, přesněji jednomu elementu, který upoutal pozornost autorů. Pes, králík, vousatý muž, žena se zbraní, dvojčata – to je jen několik témat, ze kterých číší autenticita, spontánnost a radost z fotografování. Fascinace užitou funkcí fotografie přináší neméně zajímavou sérii *Useful Photography*.

Dalším způsobem práce s archivem je sáhnutí po soukromých sbírkách. Jednou z nejvíce známých publikací založenou na soukromé sbírce je *Other Pictures*⁶³. Najdeme v ní anonymní snímky z kolekce Thomase Walthera. Podobný způsob práce zvolila i Melissa Cataneseová, která se opírá o sbírky Petera C. Cohena, na nichž založila impresivní, abstraktní vyprávění.⁶⁴

Skutečnou pokladnicí materiálů jsou veřejné archivy. Z tohoto bohatství čerpají i Oliver Chanarin a Adam Broomberg. Snímky, které se objevily ve slavných publikacích

61 Dean, Tacita: *Floh*, Steidl, Göttingen 2001.

62 Kessels, Erik: *Album Beauty*, RVB Books, Paris 2012.

63 Walther, Thomas: *Other Pictures*, Twin Palm Publishers, Santa Fe 2000.

64 Catanese, Melissa: *Dive Dark Dream Slow, Ice Plant*, Los Angeles 2012.

People In The Trouble Laughing Pushed To The Ground a *Holy Bible* pocházejí ze sbírek The Archive of Modern Conflict. Tvůrci v nich obrázkům dávají nové významy, provokují a pokládají nepříjemné otázky týkající se role fotografie jako nástroje útlaku.

Sbírka The Archive of Modern Conflict se stala výchozím bodem i pro knihy *Nein, Onkel: Snapshots From Another Front 1938–1945*⁶⁵, *The Corinthians: A Kodachrome Slideshow*⁶⁶ nebo *Silvermine*⁶⁷.

Knihy mohou vznikat na základě materiálu archivu bezpečnostních služeb (Simon Menner *Top Secret. Images from the Stasi Archives*, Hatje Cantz, 2013) nebo zdrojů tiskových agentur (David Company *Gasoline*, Mack, Londýn 2013).

Vlastní archiv využívá Bertien van Manenová, která se vrací ke svým dřívějším fotografiím a skládá z nich knihu, jež byla projevem stesku po bezstarostném dětství.⁶⁸ K památkám po prarodičích sahá také Lorena Guillen Vaschettiiová. V publikaci *Historia, memoria y Silencios*⁶⁹ se vrací k zázračně zachráněné krabičce s diapozitivy a klade otázku týkající se paměti a role fotografie v budování rodinné historie.

Není to původ archivu, o který tady jde, ale o vyznění, jaké s sebou nese publikace. Kniha *Welcome to Springfield* Michaela Abramse úspěšně vymazává hranice mezi tím, co je soukromé a co veřejné. Kniha vytváří zneklidňující, ale i zábavný obraz neexistujícího amerického městečka.

S vírou v autentičnost archivů se snaží bojovat Joan Fontcuberta. Práce z několika cyklů, které se objevily v knize *The Photography of Nature & The Nature of Photography*⁷⁰, dokazují, že fotografie není objektivním vyobrazením skutečnosti. Fontcuberta si hraje s důvěrou, kterou v nás fotografie vyvolává, a otevírá před námi fascinující svět své představivosti. Toho dědictví využívá i Miki Soejimová. Její publikace *Mrs. Merryman's Collection*⁷¹ založená na sbírce pohlednic má patřit její babičce, která však není reálnou postavou.

Archivy pohltily i mnoho jiných tvůrců, pro které již v této práci nebylo dost místa. Martin Parr obdivuje barevné pohlednice z 60. a 70. let vytvořené Johnem

65 Jones, Ed; Prus, Timothy: *Nein, Onkel: Snapshots From Another Front 1938–1945*, AMC Books, London 2007.

66 Jones, Ed; Prus, Timothy: *The Corinthians: A Kodachrome Slideshow*, AMC Books, London 2008.

67 Sauvin, Thomas: *Silvermine*, AMC Books, London 2013.

68 Manen, Bertien Van: *Easter and Oak Trees*, Mack, London 2013.

69 Vaschetti, Lorena Guillen: *historia, memoria y silencios*, Schilt Publishing, Amsterdam 2011.

70 Fontcuberta, Joan: *The Photography of Nature & The Nature of Photography*, Mack, London 2013.

71 Merryman, Anne Sophie: *Mrs. Merryman's Collection*, Mack, London 2012.

Hindem.⁷² Arianna Ancarová a Luca Santese se dělí o v Detroitu nalezené snímky zachycující svět zločinců, aby mohly vyprávět o ztracených vzpomínkách a věčné melancholii samotného média.⁷³ Zapomenout nesmíme ani na tvorbu Joachima Schmidta, který v sérii devadesáti šesti publikací s názvem *Others People's Photographs* (2008–2011) tematiku nalezených snímků ještě více prohlubuje (jak ve skutečnosti, tak i na internetu).

O tom, že zájem o archivy je stále živý, může svědčit i cena Photobook of the Year 2013 v soutěži Paris Photo Aperture Foundation Photobook Awards pro publikaci *A01 [COD.19.1.1.43] – A27 [S | COD.23]*⁷⁴, která se celá skládá z metodicky přefotografovaného obrazového materiálu, nalezeného v městském archivu Rio de Janeira.

V mé práci je velmi důležitá také láska ke knihám, ve kterých se objevují snímky. Publikace *Terribly Awesome Photobooks*⁷⁵ je toho nejlepším důkazem. Objevily se v ní stránky z knížek, které se pohybují na okraji zájmu komerčních nakladatelství. O jejich hodnotě hovoří i protichůdné pocity. Potlačují a přitahují se zároveň, tak jako všechny amatérské fotografie bezejmenných autorů.

Bez významu není ani forma mnou popisovaných knih, jejichž fyzičnost je důležitým aspektem. Jde často o umělecké objekty, které podtrhují hmatatelnost v nich obsažené fotografie. Za vlnou zájmu o vernakulární fotografii stojí touha po materiálnosti fotografie. V době milionů digitálních souborů a počítačových obrázkových katalogů představuje kniha s reprodukcemi fyzických zvětšenin skutečný poklad; a recyklace zahozených, nechtěných fotografií – umělecký záměr.

72 Parr, Martin: *Our True Intent is All for Your Delight. The John Hinde Butlin's Photographs*, Chris Boot, London 2002.

73 Arcara, Arianna; Santese, Luca: *Found Photos in Detroit*, Cesura Publishing, Pianello Val Tidone 2012.

74 Rennó, Rosângela: *A01 [COD.19.1.1.43] – A27 [S | COD.23]*, self-published, Rio de Janeiro 2013.

75 Kessels, Eric; Kooiker, Paul: *Terribly Awesome Photobooks*, Art Paper Editions, Ghent 2012.

Literatura

Publikace:

- Abrams, Michael: Welcome to Springfield, Loosestrife Editions, Rockville 2012
- ALBOM.PL, Stowarzyszenie Edukacji Kulturalnej Widok, Białystok 2013
- Arcara, Arianna; Santese, Luca: Found Photos in Detroit, Cesura Publishing, Pianello Val Tidone, 2012
- Augustis, Stowarzyszenie Edukacji Kulturalnej Widok, Białystok 2010
- Campany, David: Gasoline, Mack, London 2013
- Catanese, Melissa: Dive Dark Dream Slow, Ice Plant, Los Angeles 2012
- Chanarin, Oliver, Broomberg, Adam: People In Trouble Laughing Pushed To The Ground, Mack, London 2011
- Chanarin, Oliver; Broomberg, Adam: Holy Bible, Mack, London 2013
- Chomętowska, Zofia; Śwircz Kuba; Dąbrowski Kuba: Amerykanka: Fundacja Archeologia Fotografii, Varšava 2011
- Dean, Tacita: Floh, Steidl, Göttingen 2001
- Ferrari, Andrea: The pictures included in this envelope, Kehrer Verlag, Berlin/Heidelberg 2013
- Fontcuberta, Joan: The Photography of Nature & The Nature of Photography, Mack, London 2013
- Grabowiecki, Marcin: Babie lato, Muzeum v Glivicích, Glivice 2013
- Gurdowa, Stefania: Klisze przechowuje się, Fundacja Imago Mundi, Krakow 2008
- In Almost Every Pictures 1-12, KesselsKramer Publishing, Amsterdam 2002-2012
- Jones, Ed; Prus, Timothy: Nein, Onkel: Snapshots From Another Front 1938-1945, AMC Books, London 2007
- Jones, Ed; Prus, Timothy: The Corinthians: A Kodachrome Slideshow, AMC Books, London 2008
- Kessels, Erik: Album Beauty, RVB Books, Paris 2012
- Kessels, Eric; Kooiker, Paul: Terribly Awesome Photobooks, Art Paper Editions, Ghent, 2012
- Kobendza, Roman; Sokołowska Basia: Notes botaniczny, Fundacja Archeologia

Fotografii, Varšava 2012

Lurka, Bartek: 25/25, Fundacja Sztuk Wizualnych, Krakov 2011

Manen, Bertien Van: Easter and Oak Trees, Mack, London 2013

Menner, Simon: Top Secret. Images from the Stasi Archives, Hatje Cantz, Ostfildern 2013

Merryman, Anne Sophie: Mrs. Merryman's Collection, Mack, London 2012

Messenger, Annette: Voluntary Tortures, Hatje Cantz, Ostfildern 2013

Parr, Martin: Our True Intent is All for Your Delight. The John Hinde Butlin's Photographs, Chris Boot, London 2002

Praha objektivem tajne policie / Prague through the Lens of Secret Police, Ustav pro studium totalitnich rezimu, Praha 2009

Rennó, Rosângela: A01 [COD.19.1.1.43] – A27 [S | COD.23], self-published, Rio de Janeiro 2013

Sauvin, Thomas: Silvermine, AMC Books, London 2013

Sontag, Susan: O fotografii, Karakter, Krakov 2013

Terzaghi, Matteo; Zürcher, Marco: Hotel Silesia, Muzeum v Glivicích / Czytelnia Sztuki, Glivice 2013

Useful Photography, KesselsKramer Publishing, Amsterdam 2000-2013

Vaschetti, Lorena Guillen: historia, memoria y silencios, Schilt Publishing, Amsterdam 2011

Walther, Thomas: Other Pictures, Twin Palm Publishers, Santa Fe 2000

Články z knih:

Nowicki, Wojciech: Jerzy Lewczyński. Pamięć obrazu, Muzeum v Glivicích, Glivice 2012

Ziębińska-Lewandowska, Karolina: Kiedy dokumentalne osuwa się w wernakularne: Zofia Chomętowska. Polska w podróży, Fundacja Archeologia Fotografii, Varšava 2013

Časopisy:

Bell, Adam: The Surrealist's Grand Tour, FOAM Magazine #33 / Trip, Winter, Amsterdam 2012/2013

Vojtechovský, Miroslav: Prague's Secret Police, FOAM Magazine #22 / Peeping,

Spring, Amsterdam 2010

Internetové zdroje:

Aletti, Vince: Photo Books, photographmag.com

Bell, Adam: photo-eye Book Reviews: Welcome to Springfield, blog.photoeye.com, 10/2012

Catanese, Melissa, onedayyouwillfindme.com

Cichocka, Marta Eloy: Dobra fotografia deszczu się nie boi: dwutygodnik.com, 05/2010

Clark, Tim: The Vanishing Art of the Family Photo Album, lightbox.time.com, 10/2013

Cohan, Michelle: „Gasoline”: The end of oil's innocence, cnnphotos.blogs.cnn.com

Colberg, Joerg: Review: Welcome to Springfield by Michael Abrams: jmcolberg.com, 11/2012

Colberg, Joerg: Conversations about Photobooks: Eric Kessels, jmcolberg.com, 12/2010

Dive Dark Dream Slow, theiceplant.cc

Easter and Oak Trees, mackbooks.co.uk

Formhals, Bryan: Dive Dark Dream Slow by Melissa Catanese, lpvmagazine.com, 4/2013

Glaviano, Alessia: Focus On: An interview with Eric Kessels: vogue.it, 11/2013

Gravayat, Eva: Andrea Ferrari: The pictures included in this envelope, *L'Oeil de la Photographie*, 01/2014

Hotel Silesia, projektmetropolis.pl

In Almost Every Picture #8, kesselskramerpublishing.com

Jasbar, Anya: Intrinsically Absent, Irremediably Intangible: Reflections on found photographs and Melissa Catanese's „Dive Dark Dream Slow”, ahornmagazine.com
loosestrifebooks.com

Menner, Simon: Images from the secret STASI archives, jmcolberg.com

Nein, Onkel from the Archive of Modern Conflict: 5b4.blogspot.com, 02/2008

People In Trouble Laughing Pushed To The Ground, mackbooks.co.uk

Scott, Izabella: The secret artist behind Mrs. Merryman's Collection, firstbookaward.com, 10/2013

Smithson, Aline: Interview with Lorena Guillen Vaschetti, lenscratch.com, 02/2012

Terribly Awesome Photobooks, artpapereditions.org

Terzaghi, Matteo, Zürcher Marco: Hotel Silesia: czytelniasztuki.pl

Thomas Sauvin: Silvermine, amcbooks.com

Williams, Holly: Pump Action: Why images of gas stations capture all things American, independent.co.uk

Jmenny rejstřík

- Aarsman, Hans – 12
Abrams, Michael – 29, 41
Akutagawa, Hironori – 9
Arcara, Arianna – 42
Augustis, Bolesław – 1
Badger, Gerry – 31
Bajac, Quentin – 18
Bataille, Georges – 27
Bell, Adam – 29
Blandowski, Wilhelm von – 1
Blossfeldt, Karl – 37
Brecht, Bertold – 21
Broomberg, Adam – 20, 21, 22, 40
Bunyan, Christian – 7
Campany, David – 26, 27, 28, 41
Carrobbi, Giullia – 17, 18
Catanese, Melissa – 16, 17, 40
Chanarin, Oliver – 20, 21, 22, 40
Chomętowska, Zofia – 34, 35
Cleen, Claudie de – 12
Cohen, Peter C. - 16, 40
Colberg, Joerg – 10, 11
Dąbrowski, Grzegorz – 1
Dąbrowski, Kuba – 34
Dean, Tacita – 6, 40
Dłubak, Zbigniew – 1
Duchamp, Marcel – 27
Ferrari, Andrea – 17, 18
Fineman, Mia – 5
Fontcuberta, Joan – 36, 37, 41
Gasparini, Laura – 18
Germain, Julian – 12
Gossage, John – 31
Gravayat, Eva – 18
Gurdowa, Stefania – 1
Hinde, John – 42
Jones, Ed – 22, 23
Kaplan, George – 26
Kessels, Eric – 7, 8, 9, 10, 12, 40
Kobendza, Roman – 33, 34
Kooiker, Paul – 12
Laaraichi, Larbi – 9
Lewczyński, Jerzy – 1, 2
Lurka, Bartek – 18, 19
Makarewicz, Henryk – 1
Manen, Bertien van – 13, 41
Meer, Hans van der – 12
Menner, Simon – 23, 24, 25, 41
Merryman, Anne Marie – 37
Merryman, Anne Sophie – 37
Messenger, Anette – 14
Milach, Rafał – 18
Ophir, Adi – 22
Parr, Martin – 41
Pental, Wiktor – 1
Plewiński, Wojciech – 1
Prus, Timothy – 21, 22, 23
Remy, Delia – 39
Ruscha, Ed – 27
Rydet, Zofia – 1
Santese, Luca – 42
Sauvin, Thomas – 23
Schmidt, Joachim – 42
Scott, Izabella – 39
Siderski, Rafał – 1
Soejima, Miki – 37, 38, 39, 41
Sokołowska, Barbara – 33, 34
Sontag, Susan – 18
Stieglitz, Alfred – 5
Śwircz, Kuba – 34, 35
Terzaghi, Matteo – 31
Thomson, David – 21
Vaschetti, Lorena Guillen – 15, 16, 41
Walther, Thomas – 4, 40
Winogrand, Garry – 5
Ziębińska-Lewandowska, Karolina – 2, 35
Zürcher, Marco – 31